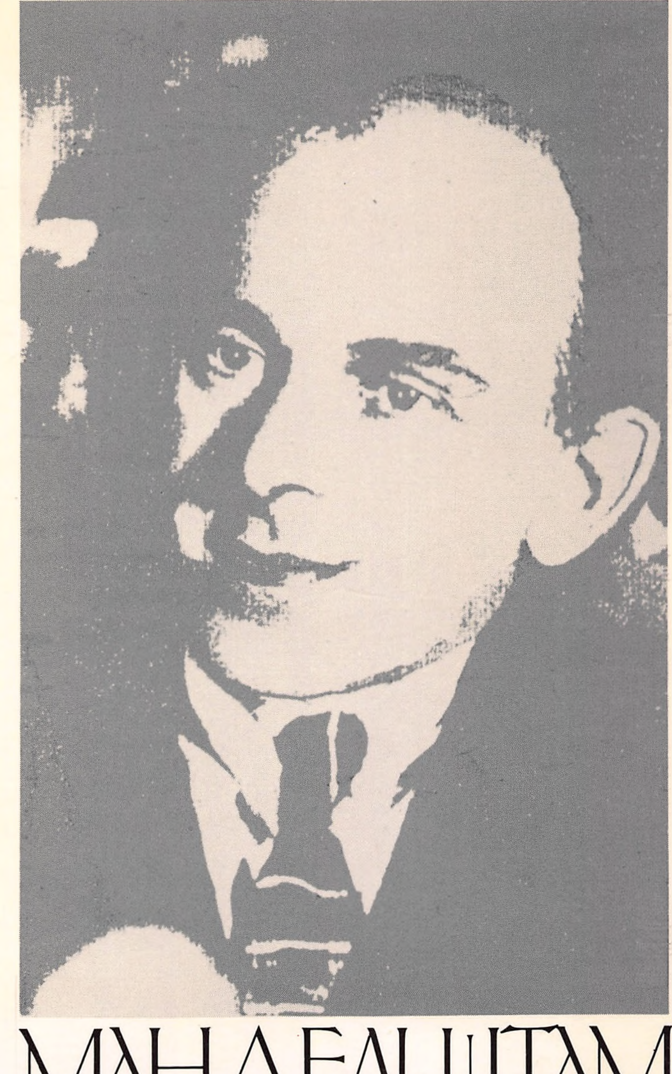
Никита Струве

ОСИП



МАНДЕЛЬШТАМ

OPI

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Nikita Struve

OSIP MANDELSHTAM: HIS LIFE AND TIMES

Overseas Publications Interchange Ltd
London 1988

Никита Струве

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Overseas Publications Interchange Ltd
London 1988

Nikita Struve: OSIP MANDELSHTAM

First Russian edition published in 1988
by Overseas Publications Interchange Ltd
8, Queen Anne's Gardens, London W4 1TU, England

ISBN 1 870128 30 3

Cover design by Danuta Niekrasow-Heller

Printed in France

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга — автоперевод исследования о Мандельштаме, написанного на французском языке, представленного в 1979 году на соискание докторской степени парижского университета и опубликованного в 1982 году. Однако, основная концепция книги сложилась много раньше и была изложена в короткой статье на русском языке, напечатанной дважды, в качестве предисловия к III тому собрания сочинений Мандельштама (1968) (в переработанном виде она послужила предисловием и к «Избранному Мандельштама», Париж, 1983). Наши тезисы тогда же получили одобрение Надежды Яковлевны Мандельштам, которая до самой смерти не переставала делиться с нами архивными данными и советами. Заглавие статьи «Судьба Мандельштама» указывало на традицию религиозно-философской критики, нас вдохновившую (В.Соловьев. Судьба Пушкина. 1897; С.Булгаков. Жребий Пушкина. 1937). Понятие судьбы, как напомнил один из благосклонных критиков нашей книги, сегодня на Западе, склонном к голому формальному методу, мало популярно (unconfortable). В христианском преломлении, судьба не слепой рок, она предполагает высший смысл, таинственную синергию (сотрудничество) между велением Божьим и волей человека, свободное исполнение человеком Божьего замысла. Мандельштам не только не ушел от своей судьбы, он пошел ей навстречу, выбрал ее и овладел ею. 16 строчек о Сталине в ноябре 1933 года никак нельзя рассматривать как случайность, как безрассудное дерзновение: они сердцевина жизненного и творческого пути, его итог и предопределение. За последнее время в зарубежной критике наблюдается желание принизить подвиг Мандельштама: напоминают о его соглашательских настрое-

ниях в 20-х годах или о пресловутой покаянной оде Сталину, которой в 1936 году затравленный поэт надеялся смягчить свою горькую судьбу. В Советской России, где Мандельштам до 1987 года был все еще под запретом (одно единственное, и то неполное, издание стихов за полвека!), заговорили о нем как о предшественнике «социалистической перестройки»!* Но тщетные попытки найти себе место в пореволюционных условиях, а после первого ареста необходимость «жить, дыша и большевея» — лишь неотвратимые соблазны и неизбежные отклонения на главном пути.

Судьба Мандельштама, разумеется, не ограничивается его гибелью. Она стоит в неразрывной взаимосвязи со стройным видением мира и с неповторимым, ни с каким другим не сравнимым голосом. Голос предполагает идею, идея не существует вне голоса, оба творят судьбу, но и, в свою очередь, творимы ею. Начав с судьбы, «располагающейся вокруг мученической кончины, как вокруг своего солнца и поглощая его свет», мы естественно переходим к тому, что эту судьбу определяет: то безусловно-христианское восприятие мира, которое и позволило Мандельштаму противостоять разрушительным силам века. Борьба с безвременьем была решающей в изменении голоса Мандельштама, который, не переставая крепнуть, достиг в московский и воронежский периоды «десятизначной мощи». Поэтика Мандельштама, как, впрочем, и всякого подлинного поэта, не сводится к приемам, а коренится в самых глубинах духа. В недавно опубликованном письме 1922 года, к запоздалому акмеисту, Мандельштам писал: «...акмеизма нет совсем. Он хотел быть совестью поэзии, он суд над поэзией»**. Исторические события заставили подлинных акмеистов пойти дальше: «быть одновременно и совестью века и судом над ним».

О Мандельштаме написано немало ценнейших исследований, более полутора десятка книг и около сотни статей. Почти все

* «Литературное обозрение», 1986, № 9.

** Там же.

они касаются лишь отдельных сторон или периодов его творчества или ограничиваются анализом отдельных стихотворений. Наша задача заключалась в том, чтобы дать посильно целостный подход к Мандельштаму. Трехчастное деление — судьба, идея, голос — повлекло за собой ряд повторений, которых мы сознательно не избегали ради все той же цельности. В стороне осталась эмпирическая личность поэта и подробности его биографии. Чтобы восполнить этот пробел, мы в виде приложения составили мозаичную картину трудов и дней Мандельштама из отрывочных сведений и немногочисленных воспоминаний о нем. Мало внимания, как отметили критики, уделено особенностям прозы Мандельштама: но несмотря на ее высокохудожественные качества, она все же лишь обрамление и комментарий к его стихам.

Книга изначально предназначалась для западного читателя. Мы сознаем, что для русского читателя многое следовало выразить иначе. Перелагая на русский, мы исправили ряд ошибок и недочетов. Но писать новую книгу, заново формулировать уже раз отлившиеся мысли, у нас не было возможности. Такой, какой она есть, т.е. переводной, а тем самым и вторичной, мы отдаем книгу на суд ее возможных новых читателей.

Сентябрь 1986

Все тексты Мандельштама цитируются по четырехтомнику «Собрание сочинений», вышедшему на Западе под редакцией Г.П.Струве и Б.А.Филиппова (и с третьего тома при нашем участии).

Стихотворения обозначены их номером, цитаты из прозы — ссылкой на том и страницы.

Т. I. Стихотворения. Inter-Language Literary Associates, Washington, 1964, 558 стр.

Т. II. Проза. Издание второе. Международное Литературное Содружество, Нью-Йорк, 1971, 736 стр.

Т. III. Очерки. Письма. Нью-Йорк, 1969, 544 стр.

Т. IV (Дополнительный). ИМКА-Пресс, Париж, 1981, 202 стр.

Часть Первая

СУДЬБА

Корабль современности и есть корабль вечности.

О.Мандельштам, 1912

Я к смерти готов.

О.Мандельштам, 1934

Всякий человек, и писатель тоже, находится непременно в истории. Если писателю не удается выразить историю в своем творчестве, придав ей дух и печать своей личной судьбы, он всего лишь второстепенный писатель, с которым история по-настоящему не посчитается.

Ж.Унгаретти, 1957

Вначале ничто не предвещало, что Мандельштам станет поэтом **времени** во всех его измерениях — в особенности и в большей степени, чем все другие современники, поэтом **своего** времени: на первых шагах ребячливый и остроумный хронограф всего того нового — образы,

жесты, действия, — что привносила цивилизация XX столетия, затем испуганный наблюдатель великой ломки века, плывший против течения, пришвартовавшийся ко времени через отказ от него, требующий права быть современником в неравной борьбе один на один с властями мира сего, смело выступающий в бой и даже, как некогда первохристиане, идущий на смерть, чтобы стать в полном смысле этого слова свидетелем — по-гречески *μάρτυρος*, мучеником своего времени[1].

НА ГРАНИ БЕЗМОЛВИЯ

А ведь первые стихи Мандельштама, по крайней мере те, что он счел достойными войти в сборник «Камень»[2], лишены красок, движения, находятся как бы вне времени и пространства. Они выплывают из тумана и тишины, на грани небытия, как первые созвучия Шестой симфонии Чайковского:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной... (1)

Мир, который Мандельштам пытается описать апофатически, отрицательными эпитетами[3], — неопределен, неверен, почти иллюзорен, как детские игрушки[4]. Он слишком беден, слишком пуст, отчего отказывается от самоутверждения, тянется к возврату в бесформенное, хочет развоплотиться, вернуться в царство теней. Личное бытие не более надежно: поэт сомневается даже в собственной реальности, даже в смерти, которая в каком-то смысле эту реальность удостоверяет:

Неужели я настоящий
И действительно смерть придет? (5)

В этом неявном мире нет ничего абстрактного, головного, как в ранней поэзии З.Гиппиус. Мандельштам любит переходное время дня или года, сумерки на склоне лета или на пороге весны, отсветы больше, чем прямой свет. В пустоте намечаются очертания, тем определеннее, что они редки: бирюзовая вуаль, небрежно брошенная на стуле, белизна тонких пальцев, ломающих бисквит или прядущих... Чаще всего это комнатные натюрморты, оживленные слабым движением. Поэт не отказывается от реальности, но она строго ограничена. Свою «бедную землю» он вынужден любить, «оттого что другой не видал». Самая непосредственная данность — тело, он воспринимает его — правда, с налетом резиньяции — как и заданность, что предвещает в будущем активное отношение к миру.

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить,
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок. (8)

Музыка для него тоже находится на грани небытия, а ведь без веры в нее невозможно никакое творчество. Он ее нащупывает у самого источника, там, где она неотделима от безмолвия: «далеко от эфирных лир».

Я слушаю своих пенатов
Всегда восторженную тишь. (7)

Мандельштам нарочито подчеркивает противопоставление между звуками и тишиной, чтобы передать музыкальность в ее исконной чистоте:

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор. (15)

Но эта апофатическая поэтика не имеет, как у Тютчева, философских корней. Мандельштам тут выступает как художник, причем как художник начинающий, который как бы боится воплощения. Если он склонен скрывать «мысли и мечты», если «ни о чем не нужно говорить», то это не из опасения быть непонятым, а чтобы предохранить чистоту «кристаллической ноты» (14).

«Silentium» Мандельштама не догмат и не приказ, а мечта о запредельном, точнее, проявление требовательности молодого поэта к самому себе. То, что музыка так неуловима, заставляет Мандельштама усомниться в реальности своего «я» и наполняет его терпкой печалью.

Отчего душа так певуча
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвой
И совсем не вернется — или
Он вернется совсем другой. (25)

Иллюзорный мир не может долго длиться без того, чтобы развеяться или, наоборот, определиться. К 1912 году в мироощущении Мандельштама происходит резкая, коренная перемена: туман рассеивается, тишина удаляется, чтобы уступить место конкретным чертам или полным звукам. Эта перемена в первую очередь определяется внутренней необходимостью, но она одновременно и знак времени. Мандельштам вступает на поэтическое поприще в кризисное для поэзии время: 1909-1912 годы

знаменуют собой распад символизма и нарастание новых школ — акмеизма и футуризма.

ОТ СИМВОЛИЗМА К АКМЕИЗМУ

Мандельштам родился в Варшаве, «в ночь с второе на третье января девяносто одном» (302), в еврейской мелкобуржуазной «запутанной» семье: отец — неудачник-коммерсант, продавец кож, плохо ладил с матерью, которая была значительно культурнее. Родственница известного историка литературы С.А.Венгерова, начитанная, она владела, первая в роду, чистой русской речью, знала толк в музыке[6]. Воспитанный в Санкт-Петербурге, Мандельштам помнил «глухие годы России, девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм — тихую заводь: последнее прибежище умирающего века»... Годы учения совпали с торжеством символизма. В Тенишевском коммерческом училище, одной из лучших школ того времени, юный Мандельштам столкнулся с живым представителем символизма: и страсть к литературе и вкусы свои он получил от поэта Владимира Гиппиуса[7], преподававшего русскую словесность.

Ранние стихи Мандельштама — в значительной степени дань символизму, с его чрезмерным платонизмом, стремлением уйти от мира, боязнью воплотиться.

Тем не менее, символизм Мандельштама отличается от символизма его непосредственных предшественников; это явно символизм упадочный, переходной, скорее взятый напрокат, чем пережитый. Мандельштам не претендует, как Блок или Иванов, вести «a realibus ad realiora». Идеальная роза отсутствует в стихах Мандельштама, но нет еще в них и конкретных роз. Символисты и их учителя, Соловьев и Тютчев, могли себе позволить не верить «обманчивому миру», так как перед ними в редкие, но блаженные минуты открывался потусторонний мир. Сим-

волисты были по природе и по призванию тайнозрителями. У Мандельштама ничего подобного: «безжизненный» небесный свод непроницаем, ему не удается «преодолеть уз земного заточения» (158), отчего он вынужден их принять. Всё как бы готово, чтобы вневременность уступила место времени, чтобы музыка нашла соответствующее себе выражение в слове... Запоздалый символист предвещает будущего акмеиста.

Прежде чем стать школой, прежде чем найти себе наименование, что прошло не без споров, – «кларизм» Кузмина и «адамизм» Городецкого были отброшены, акмеизм был спонтанным и логическим «преодолением»[8] символизма: новое поколение поэтов, уставшее от метафизических туманов и от презрения к творению, создало в 1911 году «Цех поэтов», избрав в качестве синдиков Н.Гумилева и Б.Городецкого, а секретарем Анну Ахматову. Блок почтил первое заседание своим присутствием. К весне 1912 года, на заседании, имевшем место на квартире Н.Гумилева, «акмеизм был решен»[9]. В октябре того же года появился недолговечный орган цеха «Гиперборей»[10]. В январе 1913 года, в роскошном журнале литературы и искусств «Аполлон», который до того времени служил скорее трибуной символизма, Гумилев и Городецкий опубликовали каждый свой манифест акмеизма. Гумилев, со свойственными ему трезвостью и тонкостью, признавал богатство символистского наследия, но подчеркивал его тупики[11]. Городецкий в более полемичном тоне уничижал предшественников и высокопарно превозносил звериность нового Адама[12]. В «Бродячей собаке», ночном кафе-театре, где бурлила литературно-художественная жизнь, Гумилев пытался загладить и исправить излишества и личностные выпады в утверждениях Городецкого[13].

Возврат на землю: от вечности к истории, от Вечной Женственности к мужскому началу в человеке, от бесплотных духов, будь то ангелы или демоны, к звериной силе, от запредельно-абстрактных сфер к обыденному, от единства к множеству, от идеи к ее конкретным прояв-

лениям — таков был путь молодых поэтов, не только поворот в литературе, но и полная перемена — философская, нравственная, религиозная.

Символизм родился в момент исторического упадка и духовной пустыни. Его миссия заключалась в том, чтобы восстановить права духа, вновь вдохнуть поэзию в забывший о ней мир. Но он не был создан для посюсторонних битв. Исполнив свое задание, символизм распался. Акмеизм, родившийся из кризиса символизма, соответствовал нараставшему напряжению исторических сил. Гумилев возводил начало французского символизма к поражению в Седане. Мы можем сказать про акмеизм, что он появился в России навстречу великим испытаниям XX века: 1914, 1917, а для некоторых и 1937 году.

* * *

Мандельштам обозначил свой разрыв с символизмом шестистишьем, лишенным сколько-нибудь высоких поэтических качеств:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?» — его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность». (31)

В этом стихотворном манифесте Мандельштам вторил Гумилеву и Городецкому. «Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеко от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе», — говорил первый. «Новые поэты... не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении окна на вечность», — утверждал второй. Мандельштам пользуется репликой Батюшкова (относящейся к началу его душевной болезни),

чтобы от противного требовать для поэзии право на конкретное и обыденное[14]. С этого момента его искусство претерпевает коренную, необратимую перемену: время вторгается в его поэзию всеми наносами прошедшего и всей новизной настоящего дня. На вопрос любопытных: «Который час?» Мандельштам решительно отвечает: «Час двадцатого века»[15].

Из туманных далей, из сумеречных лесов, из страны без названия Мандельштам переносит нас в Петербург, в определенное место и время, между двумя войнами и двумя революциями, когда

Чудовищна, как броненосец в доке,
Россия отдыхает тяжело. (42)

Время измеряется переменами. Петербург далеко уже не пушкинский город: «...в туман летит моторов вереница», но Евгений, герой «Медного Всадника», со своими странностями и несчастиями, всё тут как тут, разве что еще более обездоленный:

Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет. (42)

Отброшен «крест одиноких прогулок». «Поедем в Царское Село», — зовет он с убеждением своего друга и члена «Цеха поэтов» Георгия Иванова. Но это приглашение к недалекому путешествию, написанное в веселой форме французского рондо — отнюдь не бегство куда-то, а повод, чтобы зафиксировать портреты, яркие иногда до карикатурности, представителей уходящего обреченного мира: «однодумы генералы», «князь со свитой», «карета / с мощами фрейлиной седой».

Мандельштам интересуется в первую очередь самыми недавними, самыми необычными явлениями новой цивилизации, включает их в поэзию еще до их широкого распространения. Досуг, спорт, туризм — так можно было

бы назвать цикл полусерьезных-полушутливых стихов, в которых Мандельштам предстает перед нами как поэт «американизации жизни».

Он приглашает нас в «Казино на дюнах», которое предпочитает серому пятну природы (33), затем в кинематограф, где при «бешеных звуках затравленного фортепьяно» мы не без волнения («сердце бьется») смотрим глупую приключенческую картину. Мы можем последовать за ним в «American bar», — уже! — где «сияет кюрасо», хотя нас дразнит «сода-виски форт» (174).

Попутно, в беседке, мы приобщаемся к нежной сладости мороженого. Пародируя одно из самых замечательных стихотворений Батюшкова («Беседка муз»), Мандельштам воспевает не «алтарь муз и граций», а «мир шоколада» и «булочных граций», от которых мы получаем «хрупкую снедь». Даже «боги не ведают», что вынет продавец из таинственного сундука — «алмазные сливки иль вафлю с начинкой?». Искусное и тактическое смешение архаизмов высокого стиля (снедь, ведают) с обыденными тривиальными выражениями (мальчишка, начинка), расхожих образов классической поэзии (румяная заря) с гастрономическими деталями придает этой современной картине квазимифическое значение, предохраненное юмором (63).

Ряд забавных, точных, лаконичных черт — и навсегда зафиксирована, опоэтизирована двадцатилетняя американка-путешественница, а в ее лице детская тщета современного туризма, бестолковое взаимопроникновение культур:

И в Лувре океана дочь
Стоит, прекрасная, как тополь;
Чтоб мрамор сахарный толочь,
Влезает белкой на Акрополь.

Не понимая ничего,
Читает Фауста в вагоне

И сожалеет, отчего
Людовик больше не на троне. (52)

Прошли те времена, когда «музыкант встревоженный... с тусклой планеты брошенный подхватывал легкий мяч», ныне мы приглашены смотреть на игру в теннис, в современном бесстильном пригороде, «среди аляповатых дач», моторов, гудков, запаха бензина (51) — но поэт не испытывает к этой недавно введенной игре ни малейшего эстетического презрения. Наоборот: «слишком дряхлы струны лир». Оттого:

Золотой ракеты струны
Укрепил и бросил в мир
Англичанин вечно-юный! (51)

Теннис представлен не как развлечение, а как «дар богов» (выражение из другого стихотворения «Спорт» [66]). Он — почти религиозное действие, «обряд», во всяком случае «олимпийский поединок»: спортсмен «легко вооруженный» уподобляется «аттическому солдату»... Депоэтизация общих мест традиционной лирики (сирень пахнет... бензином), поэтизация тем, еще никем не испробованных и считавшихся непригодными (спорт), сопоставление явлений из далеких друг от друга миров (теннисмен приравнивается то к поэту, то к воину) — таковы приемы, которыми пользуется Мандельштам, чтобы, противопоставляя себя символистам, раздвинуть границы поэзии.

Стихотворение о футболе преследует ту же цель, но наталкивается на сопротивление материала. Здесь Мандельштам еще смелее: он дерзает прибегнуть к библейскому образу: мяч, проникнувший в шатер, уподобляется голове Олоферна, над которым, подобно Юдифи, глумилась толпа «кончиком ноги». На этот раз расстояние между тривиальной реальностью (футбол дважды определен как «толстокожий») и трагическим библейским образом слишком уж далекое: поэтизации футбола, в отличие от тен-

ниса, не получилось, и Мандельштам не включил это стихотворение в сборник, оно осталось эфемерной журнальной публикацией.

Но эта неудача (или невозможность: все ли темы подвластны поэзии?) нисколько не преуменьшает общее высокое поэтическое качество всей затеи: сюжетная тривиальность не ослабила поэтической силы[16]. Эти стихи семидесятилетней давности нисколько не устарели. «Testaments» Виллона, писал Мандельштам еще в 1910 году, когда сочинял символистские туманные стихи, «пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целость, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней, — иначе оно завянет. Виллон умел это делать» (II, стр. 307).

То, что Мандельштам писал о Виллоне, который так и остался до конца его учителем, верно о нем самом. Он обладал в высшей степени способностью вырвать мгновение и сохранить его непреходящую свежесть.

Попробуем разобраться в этой особенности. В заключительных строках своего манифеста Городецкий утверждал, что акмеисты «...берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными»[17]. Мандельштам таким акмеистом и был. Как никто, он умел выбрать вечное мгновение, схватить его специфичность, именно то, что в нем преодолевает мгновенность; одновременно, со свойственным ему чувством юмора, избегал абсолютизировать мгновенье, тем самым предохраняя его для будущего: теннис, кинематограф, американка, «American bar» так же живы сегодня — если не больше, — чем полстолетия тому назад.

Все нами упомянутые стихи относятся к 1912-14 гг. После этого периода, поэзия Мандельштама углубляется, отношения между субъектом и объектом осложняются;

поэт избегает посвящать стихи одной теме, притом взятой из внешнего мира. Как у Виллона, его стихи будут сообщать попутно, какова бы ни была их тема, массу точных сведений о всем том новом и необычном, что приносит с собой река времен.

1914 год — рубеж века: им начинается «не календарный, настоящий двадцатый век» (Ахматова), а век апокалипсических перемен. Начавшаяся было цивилизация досуга и потребления надламывается , и в России уже не возобновится. У поэтов постепенно тематика расширяется и углубляется. Гумилев идет добровольцем на войну и воспевает «страшный и светлый час» наступления. Ахматова готова всё отдать — «и ребенка и друга / и таинственный песенный дар».

Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Блок лишь отдаленно слышит, как «военною славой заплакал рожок». В ожидании грядущих великих потрясений его муза пока остается чужда истории. Мандельштам реагирует на войну не то чтобы вяло, но как-то со стороны, не как участник, а как сторонний наблюдатель: «В Познани и Польше не всем воевать, своими глазами врага увидать». Его поражает, что «впервые за сто лет» на его глазах «меняется таинственная карта» Европы. Мандельштам, по причинам не совсем ясным, недолюбливал Англию, вероятно, считая ее недостаточно европейской. Союз Англии с Россией, вставших обе на защиту Европы-Эллады, цивилизации против варварства, занимает его воображение не меньше, чем разрушение Реймского собора. В общем патриотическом порыве он призывает поляков к солидарности, славит «великорусский державный лик» павшего на поле брани «богатыря»:

Разве Россия не белый рай
И не веселые наши сыны?

Радуйся, ратник, не умирай
Внуки и правнуки спасены! (511)

Но затянувшаяся война становится всем чужой. В январе 1916 года Мандельштам пишет оду «Зверинец», в которой мечтает о восстановлении мира. Война — оскорбление начавшемуся столетию, и в ней повинны все:

Германец выкормил орла
И лев британцу покорился,
И галльский гребень появился
Из петушиного хохла.

В этом перечне Мандельштам не говорит о России, то ли из осторожности, то ли по убеждению. В этой войне Россия, заступившись за маленькую державу, была менее виновна, чем другие. Россия упоминается позже в образе «ласкового медведя», в той части оды, где речь идет о том, чтобы всем сообща «для войны построить клеть». Осуждая Италию за вступление в войну, которая ей не к лицу, Мандельштам мечтает о золотом веке, когда

В зверинце заперев зверей,
Мы успокоимся надолго,
И станет полноводней Волга,
И рейнская струя светлей. (83)

В ночь нового 1917 года, в «Привале комедиантов», заменившем к тому времени «Бродячую собаку», Мандельштам читал эту оду в еще более пацифистском варианте (утерянном?), что привело в восторг социалистов-революционеров[18]. Эсеры как будто единственная политическая партия, с которой у Мандельштама была близость: по крайней мере все его стихи-отклики на события 17-го года появлялись в их печатных органах («Новая жизнь», «Воля народа», «Страна» и т.д.).

МАНДЕЛЬШТАМ И РЕВОЛЮЦИЯ

Тщетно искать в поэзии Мандельштама единообразного отношения к событиям 17-го года. Да и вообще, определенные политические мнения встречаются у поэтов редко: они воспринимают реальность слишком по-своему, особым чутьем. В отличие от мыслителей, недоверчиво отнесшихся к Февралю и единодушно осудивших Октябрь, поэты реагировали по-разному и часто противоречиво. Мандельштам считал противоречивость непременным свойством лирики. «Лирический поэт, — писал он в очерке о Виллоне, — по природе своей — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога». Но ни в ком так ярко не сказался этот «лирический гермафродитизм», как в самом Мандельштаме, «внутренний диалог» продлится у него всю жизнь, но по отношению к государству он будет постепенно тяготеть к единству голоса и превратится в прямую тяжбу с властью.

Между 1917 и 1925 годами мы можем расслышать в поэзии Мандельштама несколько противоречивых голосов: тут и роковые предчувствия, и резиньяция, мужественное приятие «скрипучего поворота руля», и все более щемящая тоска по ушедшему времени и золотому веку, и утверждение примата духовных ценностей над социальными переменами.

В первом стихотворении, навеянном февральскими событиями, Мандельштам прибегает к посредству исторического символа: коллективный портрет декабриста, соединяющий черты античного героя, немецкого романтика и русского барина[19], несомненно, дань бескровной революции:

Тому свидетельство языческий Сенат —
Сии дела не умирают.

Но уже проскальзывает беспокойство за будущее:

Еще волнуются живые голоса
О сладкой вольности гражданства!
Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство. (94)

Этому тревожному чувству суждено было вскоре оправдаться. Гибель эсера, комиссара Линде, убитого толпой взбунтовавшихся казаков, вдохновила Мандельштама на гневные стихи, где «октябрьскому временщику» Ленину, готовящему «ярмо насилия и злобы», противопоставляются образы чистых героев — Керенского (уподобленного Христу!) и Линде, «свободного гражданина, которого вела Психея»[20].

И если для других восторженный народ
Венки свивает золотые —
Благословить тебя в далекий ад сойдет
Стопами легкими Россия. (142)

Ахматова, в отличие от большинства поэтов, ни на минуту не соблазнилась опьянением свободы: за «веселым, огненным мартом» (З.Гиппиус) она предчувствовала роковой исход похмелья. Обращаясь к современной Кассандре, Мандельштам восклицает:

И в декабре семнадцатого года
Все потеряли мы, любя... — (95)

и, в свою очередь, становясь глашатаем бедствий, предрекает будущую трагическую судьбу «царскосельской веселой грешнице»:

Когда-нибудь в столице шалой,
На скифском празднике, на берегу Невы,
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы.

Как столькие в среде русской интеллигенции, Мандельштам обращает взор надежды на Церковь, наконец освободившуюся от тяжелой опеки государства[21]. Он отзывается (случай, пожалуй, единственный в поэзии того времени) на первый с XVII века поместный Собор Русской Православной Церкви, приветствует новоизбранного патриарха, «надевшего на себя митру мрака», и посвящает тревожные стихи бывшему председателю Религиозно-философского общества, А.В.Карташеву, ставшему при Временном правительстве министром культов, а при большевиках брошенному в тюрьму.

Мандельштам поразительно схватил и передал самые характерные черты этого яркого общественного деятеля, каким мы его знали в эмиграционный период: «левит среди священников» (Карташев, по причинам каноническим, так и не принял сана, хотя и происходил из духовного звания), вдохновенный оратор, употребляющий архаические обороты речи, наконец, — и эта второстепенная деталь не ускользнула от зоркого взгляда поэта, — его особенная любовь к утрени Великой Субботы, стихиры которой даже пелись на его отпевании:

Он с нами был, когда на берегу ручья
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия. (100)

Реакция Мандельштама на Революцию, как мы видим, состоит из разнородных откликов, отличается фрагментарностью и как бы отражает хаотичность самих событий. Но постепенно его видение расширяется. Поэт преодолевает напор мгновения и старается проникнуть в тайну времени. В новой манере священного косноязычия и повтора заклинательных ключевых слов, отягченных скрытым смыслом, Мандельштам возвещает конец Петербурга. В этом символе имперской России Мандельштам видит гибель эпохи. Ему всегда казалось, что «в Петер-

бурге обязательно должно случиться что-нибудь очень пышное и торжественное» (II, стр. 51). В 1916-м, за два года до событий, он уже пророчествовал:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина. (89)

Личный момент теперь отстраняется: Прозерпина властвует над всем Петербургом. Стихи звучат как заупокойная ектенья, как магические формулы, которыми поэт старается заклясть судьбу.

Смерть Петербурга — Петрополя (это поэтически-пушкинское название города выявляет его вневременную сущность) наделяется космическим характером:

Прозрачная весна над черною Невою
Сломалась, воск бессмертья тает.

О причинах катастрофы Мандельштам говорит глухо. «Блуждающий огонь» первой строфы превращается во второй в «земные сны», а в третьей становится «чудовищным кораблем», который несется, «крылья расправляя». Образ рока, надвигающейся истории, звезда, светящая человечеству, или огонь с неба — не все ли равно, ибо так или иначе «Петрополь умирает»?

Мандельштам покидает вымирающий город и задерживается на несколько месяцев в новой столице, Москве, где как будто пользуется расположением какого-то кремлевского знатного лица. Здесь, в мае 1918 года, как раз в тот месяц, когда исчезают эсеровские журналы, последние остатки былой свободы печати, Мандельштам пишет свою знаменитую оду «Сумерки свободы».

На смену мировому плакальщику приходит голос мужа, человека, осознающего свою стойкость и нравственную силу. Акмеизм проявляется в этих стихах не только как «литературное течение, но и как течение нравственное в русской истории» (II, стр. 25). В глазах Мандельштама

жалкий нигилизм символистов навсегда преодолен. «Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до «гражданина», но есть более высокое начало, чем «гражданин», — понятие «мужа». ...Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу» (там же).

Мандельштам отказывается от пассивного восприятия революции: он как бы дает на нее согласие, но без иллюзий. Политическая тональность — впрочем, у Мандельштама она всегда вторична — меняется. Ленин уже не «октябрьский временщик», а «народный вождь, который в слезах берет на себя роковое бремя» власти. Ода служит продолжением плачу над Петербургом, она воспроизводит динамический образ идущего ко дну корабля, но и ему отвечает. Она — напряженный лирический диалог двух почти не отличимых голосов. По примеру пушкинского «Пира во время чумы» Мандельштам строит свое стихотворение на контрасте немыслимого прославления:

Прославим, братья, сумерки свободы, —
Великий сумеречный год.

Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет. (103)

Прославляется непрославимое. Встающее солнце — невидимо: оно скрыто ласточками, связанными «в легионы боевые», «лес тенет» обозначает упразднение свобод. Центральный образ «корабля времени» — двойственен, он идет ко дну, в то время как земля продолжает плыть. Мандельштам принимает «огромный неуклюжий, скрипучий поворот руля» из «сострадания к государству», как он объяснит впоследствии, из солидарности с этой землей, когда бы ее спасение стоило «десяти небес».

Несмотря на эту двойственность и неясность, ода вносит новое измерение в русскую позию: активное отношение к миру независимо от политической установки, некий нравственный императив: «мужайтесь мужи»[22]. Мандельштам отдал должное огромности происшедших событий, но, в отличие от символистов, отказался их идеализировать.

Тем временем политическая ситуация деградировала, материальные условия становились невыносимыми и многие представители интеллигенции стали искать прибежище на юге России. Начинается эра расставаний, которая и в личной жизни Мандельштама, и для всей страны уже не будет знать конца.

Мандельштам обессмертил ее заклинательным двустишием, которое столькие потом применили к своей судьбе:

Кто может знать при слове — расставанье,
Какая нам разлука предстоит. (104)

Расставание с родным городом, с близкими предполагает и новые — часто хрупкие — встречи: в Киеве, где собралось много столичных писателей, Мандельштам познакомился с молодой художницей, Надеждой Хазиной, которая через несколько лет станет подругой всей его жизни. Но междоусобица захватывает и Киев. Мандельштам расстается с Надеждой Хазиной и ищет дальнейшее убежище в каменистой Тавриде, в Коктебеле, подле Максимилиана Волошина. Пока бушует гражданская война, работая на крымских виноградниках, Мандельштам отходит от злобы дня (если не считать методического описания Феодосии при Врангеле), противопоставляя ей вневременность поэзии и религиозной веры. В Крыму он прославляет бескорыстность поэтического творчества и вновь мечтает о золотом веке:

Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает небо,
И колесо вращается легко. (105)

В Крыму поэзия Мандельштама становится еще определеннее христианской и находит себе опору по ту сторону времени (107). Сборник «Tristia» заканчивается прославлением православной литургики, панихид, молебнов, и в первую очередь великих служб Страстной Пятницы в Исаакиевском соборе в Петербурге (107).

Именно потому, что он погружается в глубинные, надисторические слои времени, Мандельштам не соблазняется эмиграцией:

Недалеко от Смирны и Багдада,
Но трудно плыть, а звезды всюду те же. (111).

Не дожидаясь неминуемого падения Крыма, Мандельштам вместе с Эренбургом перебирается в меньшевистскую Грузию. Оттуда он возвращается в разоренный Петербург, где старается приспособиться к новым условиям, без большого успеха[23]. Если ему удается кое-как заработать себе на жизнь переводами, то и его поэзия, и все его вкусы остаются совершенно чуждыми официальной государственной линии.

ПЕРЕЛОМ ВЕКА

Вдохновение слабеет. С 1921 по 1925 год Мандельштам сочинил всего лишь стихотворений двадцать, образующих своеобразный цикл, в котором обновляются и темы, и выражения. Цикл этот знаменует собой поворот в его творчестве: с него начинается та тяжба, которую время предъявляет поэту, или, обратно, которую поэт предъявляет времени.

Две основные темы в нем преобладают: угасание гармонии и смертельная рана века.

Первое двустишие стихотворения, открывающего цикл, гласит без обиняков:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит. (125)

В феврале того же 21-го года, в своей речи, посвященной 83-летию со дня смерти Пушкина, Блок заявил: «Поэт умирает, потому что ему дышать нечем»[24]. «Уходя в ночную тьму», автор «Двенадцати» предостерегает новых чиновников от посягательства на этот раз не на «ребяческую свободу либеральничать, но на творческую свободу, на тайную свободу, необходимую поэту для освобождения гармонии». Присутствовал ли Мандельштам на этой исторической речи? Мы не знаем с точностью, хотя в те месяцы он находился в Петербурге. Так или иначе, мандельштамовское «нельзя дышать» на полпути творческой карьеры перекликается с блоковским «дышать нечем» перед началом его агонии. Уходящий символист и утверждающий себя акмеист соединились в общем согласном свидетельстве.

В этом первом программном стихотворении Мандельштам вспоминает концерты классической музыки, которые завелись в начале века в стеклянном холле Павловского вокзала и о которых он так красочно-тонко написал в «Шуме времени». В стихах — это сон, и, как часто бывает в снах, Мандельштам видит, что пришел слишком поздно: музыка еще слышна, но она «звучит в последний раз». И впервые в творчестве Мандельштама появляется тема страха:

Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

Мандельштам передает невозможность гармонии лермонтовским образом космической музыки, но наделяя его отрицательным знаком. У Лермонтова в ночной тишине

«звезда с звездою говорит». У Мандельштама — обратное, «ни одна звезда не говорит», космическая гармония нарушена. Начав со скрытого упоминания блоковского «удушия», не имеет ли Мандельштам в виду в этом стихотворении и трагическую смерть поэта-друга Николая Гумилева? Только к нему может относиться выражение «на тризне милой тени». Таким образом мы имели бы здесь плач по обоим поэтам, расширяющийся до плача о всей поэзии.

В цикле наблюдается напряженный внутренний диалог. Призывая Бога в свидетели — все в том же первом стихотворении, — Мандельштам удостоверяется: «...есть музыка над нами». Но в соседних стихах (132) он уже сомневается:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй!

«Какая боль... для племени чужого / Ночные травы собирать» (141). Поэзия как бы «уворована» у века, которому она не нужна.

Чтобы выжить, поэзия должна пройти через распад своих составных частей: «розовой крови связь» и «травы сухорукий звон» — два взаимодополняющих образа, означающих: первый — источник, а второй — завершение вдохновения, — должны будут распроститься: первый «скрепится», а второй уйдет «в заумный сон». Эти смелые метафоры объявляют целую программу: одни стихи отныне будут звучать как вызов или окрик, другие обрастут зашифрованным языком (как, например, «Грифельная ода» [137]). Один советский критик справедливо отметил «развал» акмеизма: «Гумилев умер, Ахматова молчит, Мандельштам «Грифельной одой» пошел по новому пути»[25]. Трагическая гибель Гумилева, казненного за «противогосударственный заговор» через неделю после

смерти Блока, вынужденная немота Ахматовой (если она и писала, то в стол), новая зашифрованная манера Мандельштама — по-разному отображают, до чего была доведена поэзия при новом режиме. Нам возразят, что мы имеем тут дело только с акмеистами и с определенным родом поэзии. Но самоубийство Есенина в 1925-м, а пятью годами позже тот же поступок Маяковского показывают, что акмеисты первые поняли и испытали на себе новый статус поэзии, «единой и неделимой», по выражению Блока.

«Грифельная ода» обязана заглавием и центральным образом последнему звену в творческой жизни Державина. За два дня до смерти, 16 июля 1816 года, Державин нацарапал на грифельной доске восемь строк о бренности всего земного перед натиском времени. Даже самое прочное — «звуки лиры и трубы», т.е. искусство, — и то «общей не уйдет судьбы» и «вечности жерлом пожрется». Мандельштам не раз приводил и комментировал эти строчки в критических статьях, видя в них лейтмотив релятивизма всего XIX столетия: «А если что и остается...» (II, стр. 276-277).

В витиеватых строках «Оды», перегруженной сложными, не легко поддающимися расшифровке, метафорами, Мандельштам ставит вопрос о хрупкости художественного творчества при новых политических условиях.

Несколькими годами раньше, в другой оде, посвященной поэзии, Мандельштам сравнил лиру с черепахой, которая

Лежит себе на солнышке Эпира,
Тихонько грея золотой живот,

— образ творчества бескорыстного, независимого, райского, которое никто и ничто не может нарушить. В «Грифельной оде» мы имеем обратную ситуацию:

День выметен с позором
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

Мандельштам возвращается к уже использованному лермонтовскому образу, добавляя к нему, из того же стихотворения, образ кремнистого пути: «звезда с звездой могучий стык», но и у «кремней могучее слоение», — им, твердым, сопротивляющимся материалам противостоит живительное, но и разрушительное действие «воды проточной», «точащего времени». Процесс творчества изменился, во всяком случае, осложнился. Отныне это в основном «ночное» занятие, поэт меняет «шум на пенье стрел», «строй» на «трепет гневный». Муза его, еще недавно мирная и беззаботная, становится воинственной под давлением страха.

В «Оде» трудно отделить общефилософские рассуждения о природе творчества от тяжелых обстоятельств новых дней, но также и от нарождающегося личного субъективного кризиса. Мандельштам сомневается в цельности своего призвания: «Кто я?» — спрашивает он и отвечает:

Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик,
Двурушник я, с двойной душой.
Я ночи друг, я дня застрельщик.

Является ли это раздвоенное состояние исконным для поэта, который, в отличие от обыкновенного строителя с определенной утилитарной целью, вовлечен в куда более сложный творческий процесс, протекающий на таинственной глубине не только личного, но и космического сознания? Как сделать твердой мгновенную запись?

Но не взята ли под подозрение релятивистским духом века сама функция поэта? Мандельштам, своеобразный Фома, сомневается в реальности искусства и хочет:

вложить персты
В кремнистый путь из старой песни.

Трагическое противоборство дня и ночи, тьмы и света, кремня и воды — лишь частное, индивидуальное преломление более общего факта: роковой ломки века. Блок считал, что со смертью Пушкина кончилась единственная великая культурная эпоха XIX века. Кланяясь перед смертью пушкинскому дому на Сенатской площади, Блок показывал, что вторая культурная эпоха, возрождение XX века, та, что он собой прославил, тоже подошла к концу. Революция разметала оба поколения символистов. Большинство из них находит прибежище в религии: Сергей Соловьев делается священником (затем даже епископом в католической церкви), Эллис-Кобылинский находит себе прибежище в католическом монастыре и в Россию не возвращается, З.Гиппиус, Вячеслав Иванов эмигрируют и становятся каждый по-своему церковниками (Иванов в далеком от русской эмиграции Риме переходит в католичество), Белый и Волошин, больше чем когда-либо, погружаются в антропософию. Один Брюсов, наиболее литературно-академический из всех, с поразительной легкостью приспосабливается к новому строю. Блок и в этом выше всех своих соратников и современников: он вступает в противоборство с историей и умирает от ее ударов.

У Мандельштама — иная судьба. Он принадлежит к другому поколению (на десять лет моложе младших символистов), еще не завершившему свой поэтический путь, чувствующему в себе еще достаточно нравственных и духовных сил, чтобы помериться с историей. Мандельштам ощущает не столько смерть эпохи, сколько ее медленную агонию, не собственно конец, а именно роковой перелом. Это чувство Мандельштам выразил в прекрасном стихотворении «Век», целиком построенном вокруг центрального и многозначного образа хребта со всеми разновидностями этого слова или его эквивалентами.

Век подобен зверю, которому перебили хребет. Жизнь еще будет длиться, но уже ущербленная, обреченная: развязка уже разыгранной трагедии.

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный, жалкий век.

И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап. (135)

Образный подход ко времени двоится во внутреннем диалоге. То век предстает как страшный властелин, от которого некуда бежать, то как разбитая, несчастная жертва. Мандельштам ощущает острую недостаточность вокруг себя:

Все чего-то не хватает —

или в себе:

и меня не хватает самого.

Порой ему кажется, что время его решительно обогнало: поэт лишь «довесок прежде вынутых хлебов» (130). Но с не меньшей решительностью, даже с вызовом, он отказывается от всякого современничества, ставит себя над временем (141):

Нет, никогда ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.

И в то же время он полон сыновней нежности к веку, отождествляет себя с ним. Именно в потерянности и надломленности поэт и век составляют одно. Сыновнее чувство получит свою награду, так как

к млеющей руке стареющего сына
он [век], *умирая, припадет.*

Противоречие здесь кажущееся. «Современничество» с эпохой возможно только ценой сделки с совестью. Тема совести, переданная при помощи классического образа **снега** с его девственной чистотой, или более неожиданного и богатого образа **соли** (целый пучок чувственных ассоциаций, затрагивающих и зрение, и вкус, и осязание) проходит почти через все стихотворения:

И, словно сыплют соль мощеною дорогой,
Белеет совесть предо мной.

Мандельштам не раскрывает, в чем состоит требование совести, но не трудно догадаться, что речь идет о коренном жизненном выборе между ложью, обеспечивающей благосостояние и жизнь, и правдой, означающей нищету, голод и, возможно, в итоге — саму смерть.

Мандельштам не только размышляет над разбитым веком, он, к тому же, — и этим он и хочет принадлежать своему времени — воспевает «глиняные обиды», человека, мечтающего о минимуме благобытия, о тепле овечьей шкуры или ночного трамвая, о некогда простых, а теперь недоступных радостях ежедневной жизни:

Я все отдам за жизнь, мне так нужна забота,
И спичка серная меня б согреть могла. (127)

Жалостная просьба, берущая за душу своей последней простотой (ведь нет предмета более обыденного, чем серная спичка!), заканчивается упоминанием о бдительной совести, преграждающей путь к благополучию:

А белый, белый снег до боли очи ест.

Мандельштам с грустью возвращается мысленно к прошлому и признается самому себе не то с удивлением, не то с опаской:

А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь. (129)

Ностальгия по прошлому, по тому, что было «раньше», проходит в разных стихотворениях, иногда ненароком. Так в поэтическом описании петербургской зимы:

А давно ли по каналу плыл с красным обжигом гончар,
Продавал с гранитной лесенки добросовестный товар.
(142)

Разрушено кустарное ремесло, придававшее быту столько неприхотливой, но существенной красоты...

В стихах Мандельштама о гибели века редко встречаются прямые высказывания. Политическая тема как таковая начисто в них отсутствует. Лишь в большой оде, озаглавленной «1 января 1924», где высказана вся тревога о будущем, Мандельштам касается глухо политико-социальных причин своего отношения к веку:

Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословью
И клятвы крупные до слез?

Вспоминает ли здесь Мандельштам о клятве, данной Герценом и Огаревым на Воробьевых горах, или общее обещание социальных мечтателей служить народу — несущественно. Он ищет в **своей** верности четвертому **сословию,** т.е. народу, объяснение своего двусмысленного отношения к веку.

В начале 20-х годов конечное значение коренного переворота не было ему еще вполне ясно. «Монументальность надвигающейся социальной архитектуры» его соблазняла своей внешней целесообразностью. Он думал,

что она призвана организовать мировое хозяйство по принципу «всемирной домашности», он льстил себе надеждой, что «гуманистические ценности только ушли, спрятались», а не исчезли. Но в то же самое время он боялся, что, «если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон».

«Что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступать?» (II, стр. 352).

В стихотворениях того же времени или ближайших последующих годов двойственность остается, но страх и недоумение заметно преобладают. Порой — в том постоянном внутреннем диалоге, в котором проходит его поэтическое творчество, — он пытается сам себя успокоить:

Чего тебе еще? Не тронут, не убьют. (140)

Он чувствует, что дана отсрочка, и, тем не менее, в конце пути уже провидит, пожалуй, впервые, неизбежную смерть:

Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб. (129)

Назревает чувство обреченности:

Мне хочется бежать от моего порога
Куда?

«Бежать некуда». Только «своею кровью» (т.е. жертвой) можно «склеить двух столетий позвонки», восстановить и век и время в их цельности.

Но пока еще не физическая смерть опасна, а те меры, которые будут приняты, чтобы заставить поэзию замолчать:

Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют. (140)

Это опасение, высказанное в ночь нового 24-го года, вскоре оправдается. В 1925 году Мандельштам предлагает госиздату свою новую книгу стихов, но получает категорический отказ. С этого года, возможно, не без воздействия этого отказа, начинается пятилетний период молчания. За пять лет из-под его пера выйдут только две книжечки стишков для детей и в 1928 году — «Египетская марка».

В короткой повести Мандельштам рассказывает о своей растерянности. «Страшно подумать, — пишет он, — что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда» (II, стр. 40). Здесь — определение жанра, повесть без фабулы, смесь сюрреализма с автобиографичностью.

Интрига «Египетской марки» сведена к минимуму: главный герой, Парнок, всегда в бегах — то он идет в прачечную, то к парикмахеру, то к зубному врачу, то к портному. Парнок главное, но недействующее лицо: по ходу повести его бытие все более теряет весомость и под конец растворяется в петербургском тумане и бреде. Мы не знаем даже, что с ним случилось, разве что в последний вечер «Парнок не вернулся домой обедать и не пил чаю с сухариками, которые он любил, как канарейка». Парнока замещает какой-то бывший ротмистр, которому удается пойти с его билетом в оперу, присвоить себе его визитки и лучшие его рубашки; ротмистр без всякого труда избавляется от петербургских чар, преспокойно отбывает в Москву ускоренным поездом.

Хотя действие повести происходит в 1917 году, именно в 1927 году жизнь Мандельштама похожа на то, что в ней описывается. Парнок — слегка измененное имя одного из близких друзей Мандельштама, Парноха: ему Мандель-

штам приписывает не только собственные чувства и выражения (мы их затем встречаем в стихах), но и своих знакомых (отца Николая Бруни, например), даже свои действия. Парнок в повести вдруг бросается вон от зубного врача, чтобы попытаться спасти жалкого жулика от самосуда толпы. В 1928 году, движимый чувством справедливости, Мандельштам переворачивает всю Москву, чтобы попытаться спасти четырех банковских чиновников, приговоренных к смерти за плохое ведение дел[26]. Но отождествление Парнока с Мандельштамом не должно быть слишком прямолинейным. Парнок — это Мандельштам, но лишенный благодати поэзии, сведенный к обывательскому образу, раздвоенный, лишенный личности, сливающийся со всей массой униженных и оскорбленных, раздавленных Петербургом, символом государственной мощи. Парнок — одна из возможных судеб Мандельштама: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» (II, стр. 24).

В этом молитвенном восклицании и следует искать первый толчок к «Египетской марке»: Мандельштам ее написал в надежде преодолеть подстерегающие его в те годы раздвоение и обезличение.

В 1928 году, благодаря протекции Бухарина, Мандельштам на короткое время вновь обретает место в литературе. Наконец, выдается разрешение на «Сборник стихов», задержанный с 1925 года. «Египетская марка» появляется заодно с предшествующими прозаическими произведениями, «Шумом времени» и «Феодосией». В том же году выходит и сборник критических статей, который подвергается злостным нападкам официальной прессы: книга объявлена «реакционной и обскурантской». К стихам и к беллетристической прозе подход был более положительным. Но приветствуя «взыскательного художника», критики отрицали — вопреки тому, что в наши дни стало очевидным, — всякую связь с современностью. Для них Мандельштам был «поэтическим явлением прошлого», а стихи его — «чуждыми злобе дня»[27].

ВОЗВРАТ ВДОХНОВЕНИЯ

Неожиданный успех появления сразу в одном году целых трех книг оказался без будущего. Незначительный литературный инцидент, который в другие, лучшие времена, получил бы быстрое разрешение, дал идеальный повод, чтобы поднять против Мандельштама кампанию травли, получившую, несомненно, санкцию свыше. Мандельштам был несправедливо обвинен А.Горнфельдом в плагиате, подобно тому, как его литературный двойник Парнок был обвинен кавалерийским ротмистром в краже.

Мандельштам ответил на травлю трепещуще-огненными, иронически-гневными страницами «Четвертой прозы»: в ней он излил все свое возмущение тем, как обесчестилось и развратилось ремесло писателя: «Чем была наша матушка филология и чем стала... Была вся кровь, вся непримиримость, а стала псякрев, стала всетерпимость». (II, стр. 184).

«Fecit indignatio versum»: поэт пробудился в Мандельштаме к концу его путешествия в Армению, осенью 1930 года. К обновляющим впечатлениям древней и экзотической Армении, библейской, византийской и азиатской вместе, прибавилось общее потрясение от грозных событий: самоубийства Маяковского и опалы Ломинадзе. Вся страна вошла с первой пятилеткой в активную фазу социализма: коллективизация проводится безжалостно, превращается в «войну с народом» (по удачному слову Евтушенко), гибнут миллионы крестьян. Да и в самой партии начинается крутая расправа. Путешествие Мандельштама пользовалось покровительством секретаря грузинской компартии Г.Ломинадзе. Внезапно Ломинадзе отзывается в Москву, за Мандельштамом устанавливается слежка[28]. Вскоре, как он сам выразился в незаконченных стихах, он будет «насильно возвращен в буддийскую Москву» (237).

«Страх меня берет за руку и ведет», — писал Мандельштам в «Египетской марке» (II, стр. 41). Как это ни звучит парадоксально, именно страх, жуткий страх сталинских времен мощно приподымает поэзию Мандельштама, животворит ее и преображает.

«Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: ''с ним мне не страшно''!». Парадокс этот не шутка и не просто вызов. Страх утробный, но преодоленный — главная тема стихотворений Мандельштама между октябрем 1930 года и сентябрем 1931 года. Мандельштам не хочет и не может миновать страх: он хочет избыть его, чтобы овладеть им, пройти целиком через него, чтобы его преодолеть, чтобы — да простится нам аналогия с пасхальным гимном православной Церкви — страхом страх попрать[29].

Куда как страшно нам с тобой,
Товарищ большеротый мой!
Ох, как крошится наш табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!
А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом...
Да видно нельзя никак. (202)

Приведенное семистишье, с его характерными перебоями ритма, вводит тему страха и то новое мироощущение, которое овладело Мандельштамом. Между циклом 1921-25 гг. и стихами начала 30-х опять — единство и разрыв. Единство в том, что поэзией Мандельштама руководят исторические события. Разрыв в том, что всё необычайно проясняется.

Жалоба Горнфельда, драматическая развязка путешествия в Армению, резкая социализация страны подтверждают прежние опасения и рассеивают последние сомнения. Кончены внутренний диалог, мучительные вопрошания, гадания о будущем. Между поэтом и временем наступает разрыв. «Разрыв — богатство, — пишет Мандельштам жене. — Надо его сохранить. Не расплескать».

В новых стихах мы не найдем осложненного, зашифрованного, заумного языка 20-х годов, к которому прибегает человек раздвоенный и потерявший самого себя. Точнее, внутренний разговор продолжается, но это уже не спор: оба голоса не противоречат друг другу, а наоборот, сливаются. Поэт подбадривает себя, увещевает, приказывает. Императивы страха — категоричны:

Не говори никому,
Все, что ты видел, забудь... (201)

Более чем когда-либо Мандельштам ощущает свое одиночество: «Я один. Ich bin arm». Противопоставляя себя эпохе, он вновь обретает единство личности. Молитва его услышана: его уже не спутаешь ни с каким двойником, вроде Парнока. Нашедший себя уже способен петь полным голосом. Более того, он познает «мозг, лаву, дно своего гроба».

Тот, который признавался, что «устриц боялся», «на гвардейцев смотрел исподлобья» (222), вдруг проявляет поразительную отвагу, становится певцом «кровавой советской земли», обличает ложь и террор, полонившие страну. Выздоровевший от внутреннего раскола, он может отныне исполнить призвание поэта: лечить других. Художник, который никого не вылечивает, по мнению Мандельштама, бесполезен.

Такое отношение к действительности предполагает полный разрыв с литературным миром, с ремеслом писателя, с официальной литературой. Мандельштам ставит себя вне закона, как бы вне литературы: «В ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост... Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове... Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей. Как могут

они иметь детей — ведь дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время как отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед» (II, стр. 182).

Но «вот это» и есть «литературная страничка», т.е. подлинная литература, та, что пишется не чернилами, не корыстью, а жизнью и кровью.

Внутренний спор разрешен, корабли сожжены, поэтический язык Мандельштама соответственно меняется. Он становится прямым, почти что грубым, на грани тривиальности. В некоторых случаях Мандельштам еще будет прибегать к зашифрованным стихам, инстинктивно там, где темы особо опасны, будет употреблять таинственные метафоры и символы, которые не так просто будет разгадать. Но этот прием не будет носить систематического характера. Стихи предельной ясности будут соседствовать с криптограммами и позволят их расшифровать.

В восторженные впечатления от Армении вкрадываются мрачные предчувствия. Мандельштам понимает, что поездка в Армению, вероятно, последняя утеха, что встреча с колыбелью христианской культуры — нечаянный подарок перед роковым поединком: «предзимнее цветение роз», как гласит эпиграф к армянскому циклу. Этим объясняется особая интенсивность впечатлений, произведенных на Мандельштама «младшей сестрой иудейской земли»:

Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
И уже не взгляну прищурясь
На дорожный шатер Арарата. (214)

В «волосяной музыке воды» бедной деревушки ему слышится предупреждение неминуемой беды: он пытается ее предотвратить народно-магическими заклинаниями: «чур! чур меня!». Последние стихи, написанные в Тифлисе, говорят уже не о девственной армянской природе, а о том

ужасе, о той брезгливости, которые вызывает в нем приставленный к нему чиновник:

Пропадом ты пропади, говорят,
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу.
Старый повытчик, награбив деньжат,
Бывший гвардеец, омыв оплеуху.

Итог, казалось бы, сказочного путешествия более чем пессимистичен: слишком резок контраст между благородством древней культуры и деградирующей злобой дня: «...были мы люди, а стали людьё». Достоинство личности поглощено массовым безумием. И от армянской лазури и глины Мандельштаму остается

Роковое в груди колотье,
Да эрзерумская кисть винограду.

Уезжал Мандельштам незрячим, а вернулся всевидящим. Насильное возвращение (о котором намекает бродячий стих) было, очевидно, ошеломляющим. Встреча с некогда «блистательным Петербургом», облюбованным музами, где протекало детство, где завязывались дружбы, а ныне с мертвым городом, опустошенным массовыми выселениями, позволяет Мандельштаму измерить время, понять нещадную жестокость, апокалипсический размах сталинского террора. Поэзия рождается в нем новая, трепещущая, дышащая силою, потому что она, по меткому слову Бодлера, отныне «идет против факта».

РАЗРЫВ С ИСТОРИЕЙ

«Времена роковой необходимости, — писал французский критик Габриель Боннур, — ведут за собой времена песен и заклинаний»[30]. Комментируя эту мысль, другой французский критик, Гаетан Пикон, уточняет: «Чем тя-

железе времена бедствий, тем необходимее прибегать к поэзии». Ибо поэзия восполняет не только «недостаточность языков» (как полагал Малларме в спокойствии своего рабочего кабинета), но и «недостаточность самой истории»[31].

Поэзия Мандельштама становится, в самом буквальном смысле, восполнением недостаточности истории: отсюда ее исключительное значение. Коротенькое стихотворение «Ленинград» еще ярче, чем армянский цикл, знаменует собой бесповоротный выбор, ведущий к разрыву с историческим fatum'ом. Согласно младшему итальянскому современнику Мандельштама, Джузеппе Унгаретти, «всякий поэт, всякий писатель вовлечен в исторические события: подвергая анализу эпоху, чтобы ее понять, анализируя самого себя по отношению к ней, чтобы понять себя, поэт участвует в истории своим усилием вернуть человеку истоки нравственной жизни, которые социальные структуры, какие бы они ни были, всегда склонны отравлять и осушать»[32].

Слова итальянского поэта полностью применимы к Мандельштаму: в дни, когда социальные структуры нависли всей своей фараонической тяжестью, у Мандельштама остается «одна забота на свете»: предохранить истоки жизни от конечного их отравления.

Эти соображения позволяют лучше понять мощь, которая наполняет и преображает поэзию Мандельштама (как до того она преобразила его прозу).

В неоконченном или погибшем стихотворении от 6 июня 1931 года Мандельштам писал:

Я больше не ребенок.
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало нёбом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

Отныне Мандельштам уже не ребенок, каким он был или хотел быть, за которого его часто принимали. Лучезарно-детская эстетика начала века (мы к ней вернемся) разбилась о камень исторического детерминизма. Искусство не игра. Художник «не играет в жмурки» с духом. Играющее искусство имеет пределы, упирается в тупики. Мандельштам еще будет улыбаться, озорничать, но и улыбка и озорство уже будут отягчены смыслом, ибо и они будут торопить развязку. Ребенок в лучшем смысле станет шутом, в шекспировском смысле. Переиначивая русскую поговорку, точнее, возвращая ей прямой буквальный смысл («горбатого только могила исправит»), Мандельштам принимает свою неисправимость, более того, держится за нее: природный горб, не трудно догадаться, и есть его поэтическое призвание, верность велениям духа. Пусть молчит разрушительная смерть, наводящая страх: поэт свободен от нее.

Строго говоря, даже в самых интимных стихах поэт не говорит только от себя: явно или прикрыто, он всегда говорит от имени своего времени, своей страны, читателей настоящих и будущих. Но далеко не всегда дано «говорить за всех». Только высший поэтический дар и глубочайшее нравственное усилие это позволяют. Величие Мандельштама в том, что он получил и осуществил этот дар. И парадоксальным образом говорит он за всех, молчащих от страха или от неведения, раздавленных, разучившихся говорить, за живых как за мертвых, как раз тогда, когда сам он — один против всех.

Несколькими годами позже Ахматова соединит свой голос с голосом Мандельштама: в «Реквиеме» она свою личную боль возведет в крик «стомиллионного народа». Но в самом начале 30-х годов, когда заканчивается порабощение литературы, Мандельштам действительно один из всех дерзает состязаться с историей. Духовная мощь, которая взрывает его поэзию, меняет и ее язык: восполнение уже не недостаточности, а провала истории, который «выше наших сил» (ведь в те годы идет геноцид кресть-

янства), предполагает равное восполнение недостаточности языка. Этим объясняется игра слов на грани фантастики, которая позволяет Мандельштаму заново определить песенную силу: небо — небесный свод, становится нёбом — внутренней сводчатостью рта...

Удвоенная песенная мощь, дважды восполняющая и историю и язык, рот, пространный, как небо, проявляются в стихотворении «Ленинград», которое Мандельштам посмел не только написать, но еще и напечатать (по какой непонятной ошибке цензура его пропустила?) в «Литературной газете» (от 23 ноября 1931 г.). Двустишья-анапесты со смежными мужскими рифмами звучат жестко однообразно, как погребальный звон, возвещающий гибель города, эпохи, тысяч личных судеб. Дыхание поэта сдавленное, задыхающееся, трагическое, но и победное.

Ленинград

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! Я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я над лестницей черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных. (221)

Невольно напрашивается сравнение со стихотворением, посвященным Петербургу в 1918 году, в котором Мандельштам воспевал падение столицы. Но здесь речь идет уже не о вневременном Петрополисе, а о Петербурге-Ленинграде: заглавию «Ленинград» и прилагательному «ленинградский» противостоит двойное симметрическое взывание к городу в исконном его названии: «Петербург!» Нет больше «страшных высот», «мерцания звезды» и других космических метафор, наоборот, город-мученик врывается в нас, проникает в наше сокровенное бытие, вплоть до утробного, биологического. Город, с которым поэт сроднился до того, что чувствует его в своих прожилках, навевает болезненные воспоминания детства: припухлые железы, рыбий жир. Детские слезы как бы сливаются со слезами, которые вызвало в нем возвращение в город, оказавшийся мертвым. Черные и желтые краски, привычные у Мандельштама в описании еврейской семейной среды и Петербурга (семья и город в его подсознании до некоторой степени слиты), сгущаются вплоть до того, что становятся материей: деготь, желток.

Торопливость зловещей встречи («скорей же» повторено дважды) ведет к центральному заявлению четвертого двустишья: «...я еще не хочу умирать».

Это заявление перекликается с пушкинским «но не хочу, о други, умирать», однако тональность его иная. У Пушкина это интимная дума, смягченная дружбой и мечтой о возможной любви; подлежащее отсутствует и перенесено на утверждение жизни: я жить хочу. У Мандельштама призыв Петербурга в качестве свидетеля придает заявлению общественно-магический характер. В строке каждое слово существенно: как ярко выраженное подлежащее, так и наречие «еще», означающее, что в какое-то определенное, им самим выбранное время Мандельштам даст свое согласие на смерть. Тут нет отказа от смерти, но желание превратить насильственную смерть в добровольный подвиг. Гумилев, вглядываясь в неизбежно трагический исход человеческой жизни, заявлял

несравненное право
Самому выбирать свою смерть.

Мандельштам следует этому призыву. Но речь идет уже не об образе смерти, а о ее сроках. Избежать насильственной смерти, Мандельштам это знает, «нельзя никак». Но выбрать самому время смерти и тем самым овладеть ею — зависит от него. Тема эта станет центральной в «Московских стихах». Позже, в Воронеже, пощаженный мягким приговором, оставшийся в живых после двойного покушения на самоубийство, Мандельштам с некоторым удивлением покорится факту: «Еще не умер я». Но здесь, в стихах к Ленинграду, звучит вызов и звучит тем трагичнее, что он обусловлен смертью: Мандельштам находится в каком-то «адском круге», где тонкая черта отделяет мертвых от живых. Что значит, что он по адресам «найдет мертвецов голоса», как не то, что, не соглашаясь с их исчезновением, он в свое время последует за ними, но добровольно, в порыве нравственного усилия?

Последние два двустишия живописуют террор в его фантасмагоричности. Черная лестница — это, пожалуй, не задние черные ходы, а те страшные петербургские лестницы, некогда описанные Достоевским... Кто вырвал звонок: тот, кто не дозвонился до мертвецов, или полицейские, пришедшие с очередным ордером на арест, и которым не открыли? «Дорогие гости» — те, кого уже не дождаться, или, в ироническом смысле, та же полиция, которую поджидают к утру? Зачем выбирать то или иное значение? Дверная цепочка в кошмарном мире ночного страха — превратилась в кандалы. Этот намеренный сдвиг позволяет Мандельштаму описать террор одновременно изнутри и снаружи, с точки зрения того, кто пошел разыскивать друзей, как и того, кто притаился у себя дома.

Заклинательные стихи к Ленинграду входят в небольшой цикл, состоящий из четырех стихотворений, объединенных темой возврата в родной город и бегства из него.

Самодовлеющее трехстишье (форма в русской поэзии весьма редкая, насколько нам известно, употребленная лишь раз Ахматовой в «Чётках») представляет собой просительную молитву, единственную во всем поэтическом творчестве Мандельштама:

Помоги, Господь, эту ночь прожить:
Я за жизнь боюсь — за Твою рабу —
В Петербурге жить — словно спать в гробу. (223)

Предельная ясность сочетается здесь с предельной краткостью. Мужские окончания звучат погребально. Мы на пределе жизни и искусства. Если верно, что жить в Петербурге — то же, что спать в гробу, то остается только молиться Богу и бежать. Бегство из Ленинграда Мандельштам описал в восьми строках с мужскими окончаниями, но написанных на этот раз хореическим размером: они дышат тем же страхом, но уже не торжественны, а обыденно-интимны. Географическое пространство сужается до кухни: последний перекус, последние проявления уюта и домашности перед быстрыми ночными сборами и внезапным отъездом, так, чтобы уже «никто не отыскал». В перечне обычной домашней утвари — керосин, примус, хлеб, корзина — два предмета выходят за пределы чистой описательности: острый нож и веревки не только хозяйственные принадлежности, но и символические знаки смерти.

Мы с тобой на кухне посидим.
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай.

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

Прежде чем покинуть Ленинград навсегда – он вернется туда на короткое время для участия в двух литературных вечерах в 1933 году, и вторично, но уже нелегально, в 1937 году в надежде вымолить у друзей немного денег – Мандельштам прощается с городом, в котором протекали его детство и молодость, со всем своим прошлым. Казалось бы, ничто его не связывает с прежней столицей, некогда олицетворявшей богатство и власть:

С миром державным я был лишь ребячески связан.

За первой строкой следует ряд отрицательных определений: «и под портиком банка не стоял», «и цыганка ему не пела», и от «тогдашних петербургских красавиц он воспринял лишь надсаду и горе».

...отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?

Ответ дан самый пустячный:

Не потому ль, что я видел на детской картинке
Лэди Годиву, с распущенной рыжею гривой...

– потому что связь его с городом нутряная, подсознательная, восходящая к первым случайным, но навсегда оставшимся в памяти детским впечатлениям...

Лэди Годива прощай... Я не помню, Годива...

В образе романтической шотландской героини, всплывшем из глубины памяти, Мандельштам прощается не столько с Петербургом, сколько с самим собой, в тщетном усилии пытаясь забыть.

От трех предыдущих это последнее прощание отличается медленным ритмом (четырехстопные дактили со сплошь женскими рифмами) и дополняет их полушутливым-полусерьезным тоном.

Страшное описание опустошения города по возвращении из Армении, жалобно-обнаженная молитва к Богу о спасении, последний отрезок жизни перед бегством, широкий огляд назад и вглубь — в этих четырех стихотворениях, то заклинательно-трагических, то окрашенных в обыденные или даже шутливые тона, Мандельштам рвет последний канат, привязывающий его к жизни: тот сугуболичный, что коренится в подсознании и отождествляется с прошлым.

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С ИСТОРИЕЙ

В своих «Записях» Ахматова жалеет, что Мандельштам покинул Ленинград, где у него были верные, понимавшие и ценившие его друзья — Тынянов, Гуковский, Эйхенбаум. Она приписывает это бегство семейным причинам, влиянию жены, которая ненавидела Ленинград и желала жить в Москве, подле брата, Евгения Хазина[33]. Но это утверждение нам кажется поверхностным (к тому же, оно было опровергнуто Надеждой Мандельштам). Оно не дает удовлетворительного объяснения внутренним причинам, побудившим Мандельштама бросить город «знакомый до слез», круг друзей и приобретенную среди них славу. Сознательно или нет, Мандельштам покидает Ленинград, чтобы оторваться от ложной последовательности, чтобы забыть, упразднить прошлое: только тогда он обретет достаточную свободу, чтобы пойти на столкновение с настоящим.

В Петербурге он остался бы в плену у прошлого, на периферии жизни. В Москве он почувствует себя «в сердце века» свободным, несмотря на террор, пойти против исторического факта. Московский период продлится три года — с марта 1931 года по роковое 13 мая 1934 года. Он будет, несомненно, самым интенсивным в его творчестве, не столько по количеству стихов (в Воронеже муза частыми посещениями восполнит нищету жизни), сколько по качеству драматического напряжения. В Воронеже на-

ступит развязка, это будет лебединая песнь, берущая за душу чистотой, благородством, беспримерной возвышенностью. В Москве песнь будет борьбой, вызовом, Мандельштам поставит на стихи карту всей жизни. Редко у него поэзия была столь вовлеченной в историю: из 50 московских стихотворений более 30 прямо относятся к той борьбе, которую Мандельштам ведет наперекор историческому факту.

Лагерь, тюрьма, правда, вызов, одиночество, подготовка к последнему бою, тоска по Европе, по мировой культуре, стояние перед смертью — все эти темы, исполненные в разнообразных регистрах, то серьезных, то шутливых, составляют ткань московских стихов.

По мысли автора, стихи группируются в неоформленные циклы по три, четыре или пять пьес, редко больше. Каждое стихотворение независимо, но объединено внутри цикла общей тональностью или окраской. Несколько ключевых образов связывают циклы между собой.

Первый из этих циклов, озаглавленный Надеждой Мандельштам «Волк», по стихотворению-матке[34], звучит до странности пророчески: тема его — концентрационный мир или смертный приговор, которые, казалось бы, тогда еще непосредственно не угрожали Мандельштаму.

Но такова вовлеченость подлинного поэта: он вписывает в стихи свою судьбу, чтобы уже от нее не уклониться. Киркегор, следуя романтическим представлениям, считал, что поэт, в отличие от религиозного человека, не способен на «дупликацию» — быть в жизни на уровне своих видений: здесь мы имеем нечто большее, чем «дупликация», как бы заранее исполненное обещание. «Слова поэта суть его дела», — писал Пушкин, возражая известному противопоставлению, проведенному Державиным (за дела пусть гложет, за слова пусть чтит).

Стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков», бывшее маткой другим, — отчетливо, как манифест (227) и таинственно, как прозрение:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей,
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей, —

Чтобы не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей,
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Окончательная редакция стихотворения не сразу далась Мандельштаму. Вначале он считал, что «это вроде романса и пробовал ввести поющего», превратившегося затем в собеседника, неотличимого от лирического «я». К кому обращены повелительные наклонения «запихай», «уведи» — как не к собственному гению, не к собственной судьбе? Таинственным образом Мандельштам провидел несовместимость свободы и правды. Оставаться на свободе — значит участвовать во лжи. Но и больше: Мандельштам не хочет пассивно участвовать в расправе над самим собой. Лишенный веселья и чести, он требует равноправия в поединке. Он соглашается на смерть, но ставит свои условия: не быть настигнутым сзади, как затравленный волк волкодавом, а погибнуть лицом к лицу с противником, как равный.

Об этом позаботятся его стихи. А просьба-молитва «уведи меня в ночь, где течет Енисей»* будет услышана несколькими годами позже...

А ведь пока Мандельштам боится, что и его рот «искривлен неправдой». Это первоначальное заключение было отброшено, но оно породило стихотворение о «неправде», самое, быть может, страшное в цикле. В нем неправду олицетворяет шестипалая страховидная ведьма. Поэт приходит на нее поглядеть, так как все равно его ожидает смерть:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
Дай-ка я на тебя погляжу —
Ведь лежать мне в сосновом гробу! (231)

Здесь все страшно, как во сне или в сказке. Шестипалым, поясняет Надежда Мандельштам, называли Сталина (легенда, родившаяся из полицейских показаний, согласно которым у Сталина были на одной ноге сросшиеся пальцы), хотя ассоциация с кремлевским вождем не очевидна. Наглядеться на неправду поэту нужно, чтобы увериться в необходимости смерти. Только смертью можно ее преодолеть. Кошмар усиливается: полурусская-полушекспировская ведьма

мне соленых грибков
Вынимает в горшке из-под нар,
А она из ребячьих пупков
Подает мне горячий отвар.

---

* За этим стихом в черновике следовала строка «отыми и гордыню и труд», напоминающая ахматовскую молитву 14-го года: «отыми и ребенка и друга / и таинственный песенный дар», которая тоже была услышана...

Как в сновидениях — хочется бежать, да нельзя: глядеть на неправду оказывается не невинным занятием. Ритм делается прерывистым, дыхание сжато:

— Захочу, — говорит, — дам еще...
Ну, а я не дышу, — сам не рад.
Шасть к порогу — куда там! — в плечо
Уцепилась и тащит назад.

Щипящие звуки учащаются в последнем четверостишьи:

Тишь да глушь у нее, вошь да мша,
Полуспаленка, полутюрьма.

— Ничего, хороша, хороша
Я и сам ведь такой же, кума.

В шестипалой неправде Мандельштам видит не только внешнюю силу, но и отражение себя, своей слабости, своего соблазна. Требовательная совесть отождествляет себя с ней: все связаны порукой лжи.

Тема и образы «Волка» (бегство, ночь, ложь, век, шапка) повторяются в таинственном стихотворении из двух четверостиший: короткие, отрывистые дактилические строки с внутренними рифмами состоят почти сплошь из безглагольных предложений ночного разговора с самим собой. Цинизму лжи («после меня — хоть потоп») противостоит единственная другая возможность: бегство, уход из официальной жизни («толкотня в гардероб»).

Ночь на дворе. Барская лжа!
После меня — хоть потоп.
Что же потом? — храп горожан
И толкотня в гардероб.

Бал-маскарад. Век-волкодав.
Так затверди ж на зубок:
С шапкой в руках, шапку в рукав —
И да хранит тебя Бог! (230)

Надежда Мандельштам уверяет, что эти стихи направлены против Пастернака, писавшего, что рифма, гардеробный номерок, дает право на место у колонны. Мандельштам отвечает ему, что рифма, т.е. поэзия, не только не в почете, но предполагает разрыв с веком...[35]

Выбор трагичен в обоих случаях: с одной стороны, выживание ценою лжи, с другой — крестный путь правды. Поэт, поставленный перед необходимостью выбора, испытывает противоречивые чувства. То, минуя страх, он твердо решается исполнить свою судьбу, то отступает. Жажда жизни по интенсивности равносильна смерти:

Душно, и все-таки до смерти хочется жить. (229)

Вдохновляясь старинными каторжными песнями, Мандельштам предвидит свою, да и общую судьбу современников:

Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает. (229)

Страшные видения, подобные ночным кошмарам, следуют одни за другими. Мандельштам знает, что Москва с ее извозчичьей спиной не убережет его от «великой муры» века. Выбор этого простонародного слова означает, что опасность стала делом обычным, тривиальным. Сесть в трамвай, в какой бы то ни было, казалось бы, относится к самому обыденному, мирному житью — теперь уж не так:

Мы с тобою поедем на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет.

И как во сне бывает: Москва меняется в объеме. То она «сжимается, как воробей» (образ страха), то «вздымается, как воздушный пирог» (образ пустоты). Поэтический язык переходит на ругань:

У кого под перчаткой не хватит тепла,
Чтоб объехать всю курву-Москву. (232)

Десятью годами раньше, воспевая уходящее благобытие старого Петербурга, Мандельштам цеплялся за

Бестолковое последнее трамвайное тепло. (142)

Теперь уже тепло, признак и символ жизни, покинуло и трамваи, свелось к почти незаметному, к накожному, упряталось под перчатку...

Тема обреченности поэта, которому предстоит погибнуть через то, что составляет его жизнь, через песнь, возвращается в ряде стихотворений, очень не схожих по форме: в частности, ей посвящены две песенки. Одна — застольная, игривая, другая — уличная, жалобная. В первой, мешая иностранные названия напитков (коктейли, шерри-бренди), вульгаризмы (сбондили, кукиш, дуй), еврейские интонации (ой ли, дуй ли, вей ли), обращаясь к условному адресату (реминисценция пушкинской Мэри?), Мандельштам варьирует известные слова апостола Павла: «...будем пить и веселиться, раз завтра умрем». Современному эллину суждена не красота, не Троянская Елена, а надругание, позор, пустота:

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне соленой пеной
По губам. (226)

В следующей песенке горькая ирония уступает место душераздирающей жалобе никому не нужного еврей-

ского музыканта (в реальной жизни соседа по квартире), играющего одну и ту же шубертовскую сонату:

И всласть, с утра до вечера,
Заигранную вхруст,
Одну сонату вечную
Твердил он наизусть. (228)

Очевидный параллелизм с лермонтовской молитвой:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть, —

не пародия. Наоборот, несмотря на снижение тона, дает Мандельштаму возможность включить стишок-песенку, а через него и свою судьбу, в целостное действие русской и мировой поэзии. Так и в первом случае, упоминание о похищении Елены позволило расширить обычную тематику заздравной песенки.

Соната Шуберта, олицетворение поэзии, точнее, песни, вдохновленной мыслью о смерти, наделена той же жизненной ценностью, что «чудная молитва» Лермонтова. Имя музыканта восходит все к тому же Александру Парноку, послужившему прототипом героя «Египетской марки», но отчество, вкупе с именем, таит в себе целый пучок ассоциаций, начинающихся с Александра Герцена. Еврейский музыкант не только бескорыстный поэт, но не в меньшей мере и борец за свободу, глашатай неотъемлемых прав человека. По мере того, как в песенке музыкант убеждает себя бросить никчемное свое ремесло, хотя и зная, что на самом деле он к нему прикован, отчество претерпевает ряд семантических вариаций: Герцович, Скерцович, Сердцевич, Скерцевич. Хрупкость еврейских фамилий позволяет Мандельштаму образно обозначить собственную хрупкость, свою кажущуюся несостоя-

тельность перед лицом мира, враждебного как сердцу, так и скерцо, как духу и душе, так и искусству. Но утверждение музыки побеждает:

Нам с музыкой — голубою
Не страшно умереть. (228)

Музыка позволяет победить страх смерти.

Мы находим ту же тему неисправимого музыканта, обуянного демоном нравственной правоты, в стихотворении «Рояль» (243). Без центральной, наименее иносказательной четвертой строфы, не пропущенной цензурой, оно было напечатано в июльской книжке «Нового мира» за 1932 год. Тем не менее комментаторы не ошиблись: они поспешили заклеймить это стихотворение уничижительным для того времени, если не криминальным, термином «мистический» [36].

Первые два четверостишья изображают пассивный, инертный концертный зал перед молчащим роялем, но не описательно, а метафорически, при помощи образов, взятых из исторического прошлого Франции, когда две враждующих партии еще не смеют перейти к открытой борьбе:

Как Парламент, жующий Фронду,
Вяло дышит огромный зал —
Не идет Гора на Жиронду
И не крепнет сословий вал.

Эти необычные образы — характерны для поэтической системы Мандельштама, отдающего предпочтение метафорам, отдаленным как во времени (от Фронды до 1931 года — дистанция огромного размера), так и по идейному регистру (казалось бы, что общего между французскими политическими распрями и концертом Генриха Нейгауза в Москве?). Революционная окраска образов многозначна: она прикрывает смысл от пытливых глаз цензо-

ров (стихотворение с ходу может сойти за вполне благонамеренное) и одновременно раскрывает его: рояль служит символом столкновения музыки с историей.

Написанные через месяц после песенок, эти стихи отличаются мажорным тоном. Создается впечатление, что по мере того, как идет время, Мандельштам овладевает собою. Решимость сменяет резиньяцию. Перед нами предстает образ не жалкого и социально приниженного скрипача, а рояль, чья мощь равна Голиафу и Мирабо. Четвертая, опущенная при публикации, строфа раскрывала главную мысль стихотворения: дело не в музыке, а в том, что стоит за ней, — в нравственно-духовной точке опоры:

Не прелюды он и не вальсы
И не Листа листал листы,
В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты.

Паронимическая серия второго и третьего стиха «ли» повторяется шесть раз, причем пять раз в сочетании с согласной «с», что придает центральной идее поразительную звуковую выпуклость.

Последние две строфы, осложненные таинственными образами, связанными с роялем (клавиши, соната), приводят к двойному заключению, положительному и отрицательному:

Чтобы в мире стало просторней
Ради сложности мировой,
Не втирайте в клавиши корень
Сладковатой груши земной.

Чтоб смолою соната джина
Проступила из позвонков,
Нюренбергская есть пружина,
Выпрямляющая мертвецов. (234)

Тут как будто и предупреждение тем, кто хочет ради будущего лишить мир его сладости, и напоминание, что смерть есть залог истинной музыки. Только та соната действенна, что проступает из позвонков: Мандельштам возвращается к своему ключевому, в 20-х годах найденному, образу спинного хребта. О «позвоночном теле» Мандельштам будет еще говорить в 1937 году. Разбитый, выпрямленный, сочащий смолу, обугленный позвоночник выдерживает напор разрушающего времени.

НА ВСЕХ ПАРУСАХ

До сих пор Мандельштам видел в насильственной смерти неизбежную развязку судьбы, но еще не смел заглянуть ей в глаза. Страх он преодолел страхом, пройдя через него. Теперь он идет на большее: смертью попрать смерть, овладеть ею путем выбора подходящего срока и самого орудия казни. «Время еще не пришло» — таков лейтмотив евангельского рассказа, которому невольно следует Мандельштам. В стихах, посвященных Ахматовой (она, правда, не признавала этого посвящения), Мандельштам, завещая будущим поколеним хранить и речь свою, и совестный труд, и несчастье, перебирает орудия казни, употребляемые в древней Руси, от татар до Петра Великого, и высказывает неслыханную просьбу:

Лишь бы только любили меня эти древние плахи.

Удивительное желание самому найти орудие для собственной же казни:

И для казни петровской в лесу топорище найду.

Решимость отдать себя в жертву в им самим выбранный срок, представиться палачу чуть ли не с собственным орудием смерти (как некогда Христу пришлось нести свой

крест) позволяет Мандельштаму освободиться от скованности страхом смерти, обрести до рокового часа силу, даже радость жизни.

В стихотворении (написанном ранее, от апреля месяца), искрящемся, кусачем, преисполненном жизненной хватки, Мандельштам не побоялся поднять тост за все разнообразные упреки и обвинения, которые получал или мог получить по своему адресу от советской общественности: военные астры (сочувствие империализму), барская шуба (на самом деле подаренная, с чужого плеча, она стала сквозным образом богатства и права на индивидуальность), астма (болезнь богатых, но которая на самом деле развивалась у Мандельштама по мере того, как росла тревога за жизнь), желчь петербургского дня (не образ ли его привязанности к Петербургу, с примесью литературной злости, внушенной ему В.Гиппиусом), а главное, любовь к «капиталистической» Европе, начиная с «музыки сосен савойских» (Ламартин, Тютчев), ничего в себе «капиталистического» не имеющих, до знака высшей роскоши — «розы в кабине ролс-ройса»... Перечисляя возможные упреки от самых бескорыстных (сосны) до политических (колоний хинин), Мандельштам дает волю своей любви к Западу, к европейской культуре и цивилизации во всех ее проявлениях, как бы предупреждая упрек в космополитизме, который станет одним из самых ходких в советской репрессивной фразеологии. Вызов не пройдет незамеченным. Стихи не будут напечатаны, но в 1934-м советский критик процитирует их как выражение «ностальгии по невозвратному прошлому»[37].

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня:
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня,

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розы в кабине ролс-ройса, за масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин,

Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино...
(233)

Этот заздравный тост во славу Европы в разных ее аспектах — модерном (масло парижских картин), колониалистическом (спесь англичанок), потребительском (сливок альпийских кувшин, выбор роскошного вина) мог бы сойти за легкий вид поэзии, за непритязательный стишок...

Но вызов, заряженный необычайной нравственной силой, сохранил и в наши дни неожиданную злободневность, всю свою силу перед современными обличителями так называемой буржуазной культуры. Здесь снова Мандельштаму удалось схватить общее в частном, пророческое в минутном, поэтически преодолеть момент. Рискуя тем, что перед ним захлопнутся новые двери, он решил прославить Запад даже в самых уязвимых его проявлениях, потому что отчетливо видел, что за социально-политическими мотивами ненависти к Европе скрывается возврат мирового варварства.

Нравственная мощь, вызов, подъем сил, граничащий с бурной радостью жизни, получили, пожалуй, самое яркое выражение в стихах «Довольно кукситься!»: в них определена программа действий, которой Мандельштам будет придерживаться до своего ареста:

Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!
Я нынче славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа. (247)

С предыдущим заздравным тостом его связывают как частности (французское имя парикмахера, употребление

слова «шампунь»), так и общая бодрая тональность. Но впервые открыто появляется мысль, что поэт всего лишь смертник, получивший отсрочку:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой.

Отныне наречье «еще», прозвучавшее в грозных ленинградских двустишиях, станет одним из самых частых: Мандельштам выбирает время, когда «еще» превратится в «уже». Динамические метафоры следуют одна за другой: Мандельштам сравнивает свой путь, свою тактику с бегами, где следует, чтобы победить, развивать скорость постепенно.

Тем временем, овладев собой и судьбой, он прославляет красоту мира, наступившую сороковую весну своей жизни:

Держу в уме, что нынче тридцать первый
Прекрасный год в черемухах цветет,
Что возмужали дождевые черви,
И вся Москва на яликах плывет.

Образ червей здесь труднее других поддается истолкованию: вписывается ли он в общую картину весны (черви, после зимования, просыпаются при первом тепле и начинают перерабатывать отбросы в землю) или возвещает о смерти (возмужание ведет к исходу), или прикрыто напоминает о московских властителях (вскоре Мандельштам сравнит пальцы Сталина с червями)? Нужно ли выбирать между этими тремя возможными значениями? Как почти всегда у Мандельштама, мы имеем дело с многозначной метафорой, дающей некую полноту смысла: набухание времени одновременно веселое, роковое и страшное...

Последнее четверостишье возвращает нас к отсроченной, но неизбежной развязке:

Не волноваться. Нетерпенье — роскошь,
Я постепенно скорость разовью —
Холодным шагом выйдем на дорожку —
Я сохранил дистанцию мою.

Снова, как в первой строфе, поэт увещевает себя, как бы задерживает свой порыв «предупредить» смерть, ускорить развязку. В единоличном поединке с историей волнение, нетерпение будут уступкой врагу. Мандельштам хочет быть невозмутимым, уверенным в себе жокеем, сдерживающим свою лошадь для победы на финише. Чтобы победа была полной, Мандельштам должен ее подготовить: подойти к ней в полноте своих сил. Прошла судорога страха, навеянного возвратом в Москву и бегством из Ленинграда, проходит навязчивая мысль о смерти, и на пороге лета 31-го года поэзия Мандельштама окрыляется, открывается всему разнообразию и богатству мира. Прогулки по перестраивающейся Москве, частые упоминания о современности, смакование роскошных богатств итальянской поэзии от Данте до Ариоста, размышления о русской поэзии, об искусстве от Рембрандта до импрессионизма, философские раздумья, песни о любви — таково разнообразие московских стихов, словно Мандельштам торопится принять участие в жизненном пиру перед тем, как опустится занавес. Но это не есть бегство, попытка уйти от судьбы, забыть ее. Террор, несколько раз обозначенный образом чумы, присутствует в стихах: требования совести и необходимость расплаты служат как бы фоном. Мандельштам продолжает готовиться к смерти, но не переставая свидетельствовать о своем времени. Если угодно, это — «пир во время чумы», только понять его нужно не как безбожную и ненужную браваду, а как напряжение всего существа для того, чтобы утвердить ценою собственной жизни священные ценности бытия.

В двух пространных повествовательных стихотворениях Мандельштам полушутливо-полутрагически пытается определить конкретно свое место в мире. Вторя Баратынскому, достигший, как и он, сорокалетнего возраста, Мандельштам уверяет:

Еще далеко мне до патриарха,
Еще на мне полупочтенный возраст,
Еще меня ругают за глаза
На языке трамвайной перебранки...

От образа, взятого у Баратынского («еще, как патриарх, не древен я»), Мандельштам сразу переходит в шутливо-иронический тон: «язык трамвайной перебранки» — это не только одичание улицы, а журнальная брань, которой в те годы так обильно потчуют Мандельштама. Троекратный повтор в начале каждого стиха наречия «еще», за которым следует местоимение первого лица («мне», «на мне», «меня»), предвещает, что на самом деле развязка близка:

...я извиняюсь,
Но в глубине ничуть не изменяюсь.

По отношению к внешнему, материальному миру Мандельштам находится в состоянии почти полной свободы. «С миром державным я был лишь ребячески связан», — писал он о прошлом. Теперь, пять лет спустя, не с державным миром, а с обыденной жизнью связь стала ребяческой, пустяковой:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда.
Полночный ключик от чужой квартиры,
Да гривенник серебряный в кармане
Да целлулоид фильмы воровской...

Ни постоянного жилья, ни постоянной работы, почти полная нищета: «У всех лотков облизываю губы», — уже почти не жизнь:

И не живу, но все-таки живу.

Но есть «многодонная жизнь вне закона». Во второй части стихотворения Мандельштам перечисляет все ребяческие утехи, предоставленные ему Москвой и позволяющие ему переноситься — в воображении — в другие страны. У уличного фотографа он снимется «под конусом лиловой Шах-горы», закусит в «китайском» подвальчике, асфальт ему напоминает Астрахань, соломенный настил корзинку Асти... Подлинный духовный пир ждет его в музеях, где он дивится Рембрандту, Тициану, Тинторетто...

Но тяжек возврат из мира созерцания и воображения в повседневность: духовная энергия ищет излиться, разделить свой восторг — вотще:

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду,
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,
Взять за руку кого-нибудь: — будь ласков, —
Сказать ему, — нам по пути с тобой...

Ответ заключен в троеточии... Позже, в другом стихотворении, Мандельштам скажет без обиняков:

И я один на всех путях.

Как бы оно ни было тяжело, Мандельштам принимает одиночество как залог свободы: оно позволяет ему прикрыть отчужденность от мира, противление ему под маской веселого шута. Вспоминая отрочество, протекавшее в столь непохожих на сегодняшний день условиях, Мандельштам обращает внимание не на разницу, а на сходство в поведении:

Иные сны, иные гнезды,
Но не разбойничать нельзя.

К современной реальности он относится с наскоком шалуна-ребенка. Он позволяет себе подтрунивать над государственной «святыней» — Кремлем:

Какая прелесть
Фисташковые эти голубятни —
Хоть проса им насыпать, хоть овса!

Ядовитую насмешку вызывает колокольня Ивана Великого:

Стоит себе болван-болваном
Который век. Его бы заграницу,
Чтоб доучился. Да куда там!.. Стыдно.

Гротескно-иронический намек на сталинский изоляционизм, напоминающий темные времена Московского царства. Рискованные политические аллюзии привлекают Мандельштама: сравнивая панораму Москвы со звучным нутром рояля, он неожиданно вставляет двусмысленное обращение к «белогвардейцам»:

Белогвардейцы, вы его видали?
Рояль Москвы слыхали? Гули-гули!

Народное междометие — не то убаюкивание ребенка, не то предостережение («все гули да гули, смотри как бы в лапти не обули») — вернее всего «дразнилка», как и все стихотворение. Мандельштам тешит себя, пробует свои силы, куражится, подтрунивает над властями, юмором до времени прикрывая трагический смысл происходящего. Так, вспоминая о медведе на привязи, он его называет «вечным меньшевиком природы».

Поспеть за веком Мандельштам не может:

Мне с каждым днем дышать все тяжелее,
А между тем нельзя повременить...

В глаголе «повременить» слышится реминисценция из предсмертного монолога Бориса Годунова: «Повремени, Владыко патриарх...» От Пушкина и заключение стихотворения: «Здравствуй, племя младое, незнакомое...» — обращался поэт перед смертью к новому поколению. Мандельштам удваивает приветствие и превращает прилагательные в конкретные определения:

Здравствуй, здравствуй,
Могучий некрещенный позвоночник,
С которым проживем не век, не два.

Москва — меняется. В нее вливается новый народ, молодежь, бросившая деревню под напором коллективизации. Социал-антропологические изменения бесповоротны. Эти изменения, описанные на фоне того, что незыблемо (Кремль, Замоскворечье), ведут к новому сопоставлению себя и мира. Но в этом соспоставлении мы уже не находим испуга и двусмысленности 20-х годов. Конечно, Мандельштам субъективно чувствует, что время его обогнало: его втягивают в будущее — как ребенок идет в море вслед за взрослыми, — но его он уже не увидит, то ли потому, что погибнет, то ли потому, что на самом деле нового будущего не будет. Ведь завтрашний день более чем проблематичен:

В хрустальные дворцы на курьих ножках
Я даже тенью легкой не войду.

Хрустальный дворец — образ «прекрасного» будущего, взятый у Достоевского, осложняется порочностью фундамента. Курьи ножки — одновременно обозначение новой архитектуры, модной в 30-е годы, и причастности ко злу (сказочное обиталище бабы-яги). Сохраняя отстра-

ненность, Мандельштам нагромождает конкретные черты современного быта, хотя и включает их в негативные предложения:

Уж я не выйду в ногу с молодежью
На разчинованные стадионы,
Разбуженный повесткой мотоцикла,
Я на рассвете не вскочу с постели.

Но и в непосредственные описания Москвы Мандельштам вставляет подробности современного быта: телеграф, пневматическая почта, конвейер и т.д.

В 1924 году Мандельштам решительно отказывался от всякого современничества, так как ему было необходимо прежде всего обрести себя:

Нет, никогда ничей я не был современник... (141)

— теперь, наоборот, он требует, чтобы его считали за современника:

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея
Смотрите, как на мне топорщится пиджак. (260)

Как и в молодости, одной деталью Мандельштам фиксирует суть эпохи: Москвошвей — осязательный символ всей недоделанности, неказистости, безбытности, уродства советского времени. Мандельштам принадлежит этому времени, разделяет его жестокость и уродство и потому может смело угрожать:

Попробуйте меня от века оторвать!
Ручаюсь вам, себе свернете шею. (260)

Таков его пророческий ответ всем тем многочисленным критикам, которые откидывают его в давно прошедшее.

Поэт и время поменялись ролями. В двадцатых годах время ставило вопросы Мандельштаму: кто ты? Теперь Мандельштам не просто наравне со временем, он выше его.

...Я говорю с эпохою. (260)

Не Мандельштам вне закона, а время:

Ведь в беге собственном оно не виновато,
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато.

Бегом времени Мандельштам не слишком подавлен, он чувствует, что властен над ним:

Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить.

Но эта царская свобода покупается дорогой ценой. В отличие от толп, выходящих из кино, —

Убитые, как после хлороформа,

— поэт сохраняет зрячесть и самообладание.

Он остерегается всякого раскисания, размягченного умиления перед прошлым, сам себя журит и подхлестывает, как ребенка:

Чур! Не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать!

В эту московскую полночь роскошного буддийского (то есть не исторического) лета Мандельштам напоминает себе о неизбежной преждевременной смерти: она прямо вытекает из верности идеалам разночинцев (к которым Мандельштам себя причисляет).

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?

Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Так свою судьбу Мандельштам вставляет в общий разворот русской духовной и общественной истории и уподобляет свою гибель смерти на войне.

Но тут же от общего и социально-исторического Мандельштам переходит к интимному, чтобы уравновесить то, что иначе могло бы прозвучать горделиво и высокопарно:

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа, —
Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда
я умру (260)

Самое обыденно-незначительное — старый плед — обращение к жене переплетается с объективно-историческим значением готовящейся гибели: домашняя смерть, достойная военных почестей.

Прогулки по Москве с ироническими зарисовками перемежаются с духовными прогулками по разным областям науки и литературы. С той же иронией Мандельштам расправляется с эволюционными теориями, в которых видит зародыш политического прогрессизма, жертвующего живым и настоящим в пользу эфемерного и иллюзорного будущего:

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень. (254)

Антологические поминки русских поэтов — Державина, Батюшкова, Баратынского, Тютчева, Фета (Пушкин цело-

мудренно не назван) — вызваны желанием опереться в неравном бою на всю поэтическую традицию русской литературы. Борьба, которую ведет Мандельштам, выше литературы, но протекает на поэтическом поприще. В современной поэзии дела обстоят менее благополучно, чем в золотой век. Нет у нее той твердости, той гармонии, что была свойственна XIX веку. Она вся поражена, перевернута как бы космическими сотрясениями. Грозы, о которых когда-то было сказано, что они полезны для поэзии, град, ливни хлещут по ней, как плеткой:

И расхаживает ливень
С длинной плеткой ручьевой. (263)

— в то время как

И в сапожках мягких ката
Выступают облака. (263)

Современная поэзия сравнивается с огромным прекрасным лесом, где протекают странные сновидения. Онирические образы следуют друг за другом, наводя ужас: птичье вымя (!), носачи в треуголках,

На углях читают книги
С самоваром палачи,

уроды режутся в девятый вал, «храп коня» смешивается с «крапом колоды»...

Добрые старые имена прошлого: нежный Батюшков, хитрый, хмельной Державин, богохранимый Хомяков — уступили место «мелкому народцу»

...белок кровавый белки
Крутят в страшном колесе.

Не удивительно, что в обстановке, похожей на проклятый ад,

Там фисташковые молкнут
Голоса на молоке,
И когда захочешь щелкнуть,
Правды нет на языке.

Но, как мы видели, лес этот смешанный: ротозейство соседствует с величием, за палачами открываются прекрасные картины:

А еще грибы волнушки
В сбруе тонкого дождя
Вдруг подымутся с опушки
Так... немного погодя... (264)

Но, пожалуй, страшного слишком много. И Мандельштам, как бы в противоречии со своим глубинным «я», ищет прибежища в чужих наречиях, зачитывается немцами, итальянцами, изучает Данта и комментирует его в свете современности, воспевает средиземца Ариоста и подражает его барочной нагроможденности, переводит Петрарку, три его сонета о беге времени, которые воссоздает сообразно собственным чувствам и опыту. Но этот уход от себя, от своего в самый трагический момент не принесет спасения.

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот
В последний раз перед разлукой чужое имя
не спасет.

Не спасет по двум причинам: страсть к чужим наречиям все от той же потребности в высшей гармонии, за которую обмирщенное государство карает; к тому же, от своего языка, как от своей судьбы, не уйти.

Да еще «неисправимый звуколюб» знает, что немецкая серьезность и чувство чести, итальянская лазурь и гармония, как и Россия, поражены чумой:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея. (268)

Всюду раскинулась удушающая ночь свинцовой власти, которую предстоит побороть одним только поэтическим словом.

ВЕЛИКИЙ ВЫЗОВ

До сих пор эта борьба представлялась нам в подготовительной стадии, не открыто. Долго считали стихотворение «Волк» самым крамольным текстом Мандельштама. Сегодня оно кажется общим, безвинным. На самом деле Мандельштам нанес прямой удар по высшей власти уже в июне 1931 года в стихотворении, носящем таинственное название «Фаэтонщик». Отправная точка, реальное переживание восходят к поездке по Кавказу. Но, как правильно отгадал поэт и критик Игорь Чиннов[38], фаэтонщик, что

...безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб крутилась каруселью
Кислосладкая земля. (248)

— ни кто иной как Сталин.

Весной 1933 года Мандельштам в Крыму может убедиться воочию в ужасных последствиях коллективизации. Если прозаики (Пильняк, Платонов) отразили в своем творчестве то, что можно назвать одним из величайших преступлений против человечества, Мандельштам, пожалуй, единственный из всех поэтов, посмел коснуться этой страшной темы в стихах и дать ей соответствующее космическое измерение катастрофы:

Холодная весна. Голодный Старый Крым,
Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым.

Всё так же хороша рассеянная даль,
Деревья, почками набухшие на малость,
Стоят как пришлые, и вызывает жалость
Вчерашней глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
А тени страшные — Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца. (271)

В «Фаэтонщике» политическая направленность была зашифрована. Видение голодного Старого Крыма могло бы быть случайностью. Чтобы досказать всю правду, избежать частностей, надо было идти напролом, помериться в буквальном смысле «главами»:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца, —
Там припомнят кремлевского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны.

Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.

А вокруг его сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.

Как подковы кует за указом указ —
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него, — то малина
И широкая грудь осетина. (286)

Н.Я.Мандельштам пишет, что стихи эти казались тогда, когда были написаны, лишенными всякой художественной ценности, но, добавляет, «теперь как будто это не так, я часто слышу, что их хвалят».

Обыкновенно стихи на случай блестят кратковременным сиянием. У Мандельштама происходит обратное. Стихи, которые, казалось, должны были умереть с породившим их мгновением, у него со временем приобретают силу и длящуюся актуальность. Конечно, случай здесь более чем особенный: мы знаем, что ими Мандельштам подписал себе смертный приговор. Смертоносность придает этим восьмистишиям значение небывалое. Таких стихов никто не писал никогда.

Мы уже задавали себе вопрос: в чем секрет этой способности Мандельштама придавать мгновению постоянную ценность.

Как в ранних акмеистических стихах, Мандельштаму удается преодолеть хрупкость мгновения тем, что он вставляет его в обобщающую перспективу. Стихи о Сталине так и начинаются с широкого обобщения, с «мы», что придает стихотворению национальное измерение. Поэт отождествляет себя с «мы». Но это «мы» определяется отрицаниями, разобщением с землей, со страной и разобщением между собой. Пространство занято целиком «кремлевским горцем», вездесущим: он лишает «мы» личностного начала. Иносказательное определение контрастом — горец-варвар в Кремле — выявляет абсурдность коллективного отчуждения. В первой версии Сталин определялся ненавистью к крестьянству:

Только слышно кремлевского горца,
Душегубца и мужикоборца.

Но эта подробность была Мандельштамом откинута, вероятно, как ограничительная. Представлять Сталина преимущественно как «мужикоборца» означало придавать слишком большое значение мгновению, текущему времени, отделять его от «питающей почвы». Сталин уже был и проявил себя еще больше впоследствии врагом всех социальных групп, «человекоборцем».

Физический портрет напоминает карикатуры Гойи: четыре штриха соответствуют основным частям тела: руки, голова, ноги, туловище. Два определения густо отрицательны: пальцы — жирны, усы — тараканьи, два других для равновесия более нейтральны или псевдо-положительны: голенища сияют (контраст с усами), широкая грудь — звучит иронично в применении к палачу. Недвижимый робот в первой половине стихотворения постепенно оживляется механическими жестами, унизительными для сотруднииков, смертельными для жертв. Заключительное слово «малина» выявляет подлинную природу Сталина: садизм, наслаждение в убийствах. То, что могло быть лишь мгновенным снимком, приобретает характер шекспировской трагедии и гойевского кошмара. Стишок о Сталине не только вызов, он интуитивно-поэтическое проникновение в суть одного из страшнейших явлений современной истории.

Чтобы в полной мере оценить поэтический акт Мандельштама, нелишне вспомнить, что как раз в ноябре того же года был сдан в печать роскошный in-4° в 400 страниц, целиком посвященный возвеличению Сталина, Ягоды и всех чекистов, кто воспользовался каторжным трудом сотен заключенных, чтобы выстроить в рекордные сроки Беломорский канал. В оглавлении этого внушительного колективного труда стояли имена М.Горького, М.Зощенко, Вс.Иванова, В.Инбер, В.Катаева, Льва Никулина, А.Толстого, Бруно Ясенского, Л.Авербаха, К.Зелинского, Д.Мирского (погибшего несколькими годами позже в тех же северных лагерях), В.Перцова, В.Шкловского, ближайшего друга Мандельштама, — словом, почти весь цвет

советской литературы и критики[39]. В предисловии Горький восславил гениальность Ленина («этот великий человек становится все величавее»), чтобы сразу за тем превознести до небес Сталина: «Отлично организованная воля, проницательный ум великого теоретика, смелость талантливого хозяина, интуиция подлинного революционера, который умеет тонко разбираться в сложности качеств людей и, воспитывая лучшие из этих качеств, беспощадно бороться против тех, которые мешают первым развиться до предельной высоты, — поставили его на место Ленина». И как бы недостаточно сказав, Горький в послесловии превзошел самого себя в прославлении ГПУ: «К недостаткам книги вероятно будет причислен и тот факт, что в ней слишком мало сказано о работе 37 чекистов и о Генрихе Ягода. Но этот недостаток допущен не по вине авторов — он объясняется скромностью тех людей, которых враги Союза советов изображают «исчадиями ада» и «порождениями сатаны». Лично я думаю, что чрезмерная скромность эта — неуместна и даже — может иногда вести к недостаточно ясному пониманию глубокой важности той работы, которую так удивительно успешно ведет Государственное политическое управление по линии преобразования различных правонарушителей и вредителей в полезных, отлично квалифицированных сотрудников рабочего класса и даже — более чем сотрудников».

Но этот фолиант был только одним из проявлений того моря лжи и раболепства, в котором утопала страна: остановить этот процесс было непосильно никому, но свидетельствовать против него, заявить, хотя бы на мгновение, права духа и правды — вот в чем заключался подвиг Мандельштама.

Сочинить стихи о Сталине было недостаточно, предстояло их как-то обнародовать. Послать их редакторам журналов означало прямое самоубийство. Сохранить их для себя значило отказаться от подвига. Мандельштам, предохраняя свою свободу, выбрал средний путь. Он прочел

стихотворение десяти (двадцати?), но верным друзьям[40], тем самым оставляя себе шанс на спасение. Не сказал ли он Анне Ахматовой как раз в начале 1934 года: «Я к смерти готов»?[41]. Малейшая неосторожность со стороны одного из друзей могла стать роковой. Она была почти неизбежна.

Случайно так получилось, что материальное положение Мандельштамов улучшилось именно в эту роковую осень 1933 года... Или, наоборот, стихи о Сталине появились как ответ Мандельштама на соблазн комфортабельной жизни ценою прославления «хищи, поденщины и лжи»? Так или иначе, наконец, после долгих бродяжнических лет, Мандельштамы получают приличную по тем жестоким временам квартиру, две комнаты на пятом этаже без лифта, в Нащокинском переулке, без газовой плиты и ванны. Пастернак, пришедший поздравить Мандельштама с новосельем, сказал: «Теперь, чтобы писать стихи, Вам недостает только стола». Согласно Н.Я., наивность этих слов вызвала в Мандельштаме с трудом сдерживаемую злость. Как только Пастернак ушел, Мандельштам сочинил по поводу получения квартиры одно из самых гневных, самых обличительных своих стихотворений[42].

В нем — «сообщается масса точных сведений» об эпохе: пайковые карточки, коллективизация, террор , о современном жилье с тонкими стенами (новыми шумами), телефоном (ср. в те же годы у Ходасевича — «Вода запищала в стене глубоко / Должно быть, по трубам бежать не легко»).

На фоне политической и бытовой новизны Мандельштам дает полную волю гневу, отказу от соучастия в общественном строе, развращающем человека. Квартира, на самом деле, не удача, а западня. Тонкость стен даже не обеспечивает интимности. Ее тихость и пустота — дурные предзнаменования. Главное, за нее, за квартиры, щедро распределяемые писателям в годы острейшего жилищного кризиса, надо платить позорными сделками с совестью. Мандельштам, мы знаем, любил комфорт, но

относительный, жалкий комфорт московских новых домов годен для «честных предателей», для тех, кто согласен воспевать колхозный рай, кто, как авторы книги о Беломорканале, смешивает чернила и кровь. Отсюда воззвание к поэту-гражданину Некрасову как защитнику несчастных и обездоленных... Последняя строфа — прямой ответ Пастернаку: не поэтическое вдохновение, а страх стать халтурщиком будет обитать в квартире.

Пожалуй, в русской поэзии еще не было столь гневных строк, столь мощного обличения низости и трусости. Поэтому, независимо от обстоятельств времени, этот крик неподкупной совести приобретает общее и вечное значение. Каждое слово в нем дышит, трепещет правым, духовным, пророческим гневом:

Квартира тиха, как бумага —
Пустая без всяких затей —
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,
Лягушкой застыл телефон,
Видавшие виды манатки
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать —
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть...

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни наглей,
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей.

Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю,
И грозное баюшки-баю
Кулацкому паю пою.

Какой-нибудь изобразитель,
Чесатель колхозного льна,
Чернила и крови смеситель
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,
Проваренный в чистках, как соль,
Жены и детей содержатель —
Такую ухлопает моль...

И столько мучительной злости
Таит в себе каждый намек,
Как будто вколачивал гвозди
Некрасова здесь молоток.

Давай же с тобой, как на плахе,
За семьдесят лет, начинать —
Тебе, старику и неряхе,
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья. (272)

Шесть месяцев тревожного ожидания отделяют новоселье от ареста. От накала нервного напряжения Мандельштам в один из приездов в Ленинград ударяет по щеке Алексея Толстого, считая его виноватым в обиде, нанесенной жене писателем С.Бородиным. По всей вероятности, эта публичная выходка ускорила развязку (как говорила Ахматова, А.Толстой был на все способен[43]).

Так или иначе, все стихи, написанные между ноябрем 1933 года и маем 1934 года, показывают, что Мандельштам ожидал рокового исхода. В начале января умирает Андрей Белый. В 1922 году Мандельштам выразился о нем отрицательно, назвал его «болезненным и отрицательным явлением в жизни русского языка» (II, стр. 246). Беспорядочный мистицизм, антропософские верования Белого

были Мандельштаму чужды. Но летом 1933 года, в Коктебеле, оба поэта встретились в чужом, безразличном к их творчеству окружении, и до некоторой степени сошлись. Мандельштам нашел в Белом равного себе собеседника и читал ему «Разговор о Данте». Эта поздняя встреча тем не менее не объясняет обилия стихов, вызванных смертью Белого. На вопрос жены, почему столько стихов памяти Белого, Мандельштам ответил: «Я, может быть, сам себя хороню»[44]. Стихи на смерть Белого отражают эту изначальную двойственность: в них мы находим поразительные — по проникновению и меткости — определения гения Белого, но в то же самое время они относятся не в меньшей мере и к самому Мандельштаму, к его конкретному положению именно в те годы. Когда мы читаем:

Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь:
Может быть, простота — уязвимая смертью болезнь?
(288)

или

Прямизна нашей мысли не только пугач для детей:
Не бумажные дести, а вести спасают людей. (288)

— мы неизбежно думаем не о писаниях Белого, а о стихах о Сталине, да и о всех тех стихах Мандельштама, в которых песнь таит в себе расплату и казнь.

Предчувствие неминуемой скорой гибели проскальзывает в самом последнем стихотворении, написанном в феврале 1934 года до ареста. Это одно из редких любовных стихотворений московского периода: оно обращено к поэтессе Марии Петровых, в которую Мандельштам был коротко, но бурно влюблен, и заканчивается душераздирающей мольбой:

Ты, Мария — гибнущим подмога,
Надо смерть предупредить, уснуть.

Я стою у твердого порога.
Уходи. Уйди. Еще побудь... (295)

«Твердый порог», т.е. неизбежность смерти, не дает возможности «предупредить смерть»: всякое утешение, Мандельштам это знает, бесполезно, отчего и рождаются эти противоречащие друг другу просьбы: «Уходи. Уйди. Еще побудь...»

ПЕРВЫЙ АРЕСТ И ССЫЛКА

Арест, на который Мандельштам напрашивался, но которого продолжал бояться, произошел 14 мая 1934 года. Н.Я.Мандельштам и Анна Ахматова его подробно описали в своих воспоминаниях, так что мы его пересказывать не будем. Но встает один неразрешимый вопрос: почему Мандельштам удостоился столь милостивого приговора («Изолировать, но сохранить»). Стихи о Сталине дошли по назначению: преступление против высшей власти было налицо и, по обычаям тех лет, заслуживало смертной казни или, по меньшей мере, отправки в исправительный трудовой лагерь «на перековку». Сталин же отправил Мандельштама всего лишь на три года в ссылку, да еще в сопровождении жены. Как объяснить эту необычную милость? 1934-й, пожалуй, наименее кровавый из сталинских годов. После страшного кровопускания коллективизации власть дает стране передышку: начинается выработка «самой демократической конституции в мире», на мази Первый съезд Союза писателей, готовится мировой антифашистский конгресс в Париже. Сурово наказать поэта еврейского происхождения за стихи, которые нельзя будет обнародовать, настолько они убийственны, — это могло помешать спокойному проведению всех этих мероприятий. К тому же, старые большевики еще на местах: Ахматова кинулась к Енукидзе, Надежда Яковлевна — к Бухарину, Пастернак — к Демьяну Бедному... Сталин

лично звонит Пастернаку, удивляется, что тот недостаточно крепко защищает друга, и все допытывается, был ли мастером Мандельштам. Казалось бы, что ему? Правда, в 1929 году Сталин пробовал свои силы и в поэзии[45]. Питал ли «горец» своего рода уважение к поэтическому мастерству или всего лишь дразнил и испытывал Пастернака? Четырьмя годами позже кремлевский «душегубец» и глазом не моргнув пошлет Мандельштама в лагерь смерти. Вероятнее всего, даруя всемилостиво отсрочку, Сталин надеялся приручить Мандельштама, как и всех других писателей, заставить его «большеветь».

Пятнадцать дней, проведенных на Лубянке, совершенно разбили Мандельштама. Судя по всему, он не подвергался побоям, но изощренная психологическая пытка вконец расстроила его тонкую психику.

Мандельштаму не верилось в помилование: весь во власти акустических галлюцинаций, он был уверен, что его вот-вот схватят и расстреляют (расстрелом пугали на допросах, как правило, а может быть, даже и инсценировали его). В первую же ночь в Чердыни, желая «смерть предупредить, уснуть», Мандельштам выбросился из окна госпиталя. Эта попытка самоубийства оказалась началом выздоровления: «...прыжок — и я в уме». Она вызвала и новое смягчение приговора: не ссылка, а -12, т.е. разрешение жить в любом городе, за исключением 12 самых крупных. Мандельштам почти что наугад выбрал Воронеж, ошибочно думая, что там найдет семью друга. Пройдет еще целый год перед тем, как творческие силы к нему вернутся.

Прежде всего приходилось заботиться о том, как выжить материально. 5 января 1935 года Мандельштам подписал с издательством «Советский писатель» контракт на книгу очерков «Воронеж вчера и сегодня», обязуясь сдать рукопись в конце августа[46]. Союз писателей центральной полосы Черноземья выдал ему рекомендацию с тем, чтобы местные власти подпускали его к документам и архивам. Надежда Мандельштам об этом эпизоде не пишет,

но в архиве сохранились маловнятные черновики этой неосуществившейся книги. Судя по ним, Мандельштам попытался осведомиться о том, как изменилась область за годы коллективизации. Но книга так и не была написана. Трудно себе представить Мандельштама в роли советского журналиста, этаким «чесателем колхозного льна», столь яростно им обличенным за два месяца до ареста...

ВОЗВРАТ ДЫХАНИЯ И ПОЭЗИИ

Поэзия вернулась в апреле 1935 года после годового молчания... Создалось, вероятно, достаточное расстояние, чтобы недавнее прошлое с его неисправимым переломом нашло себе поэтическое выражение, которое позволило бы его преодолеть. В 20-25 стихотворениях, созданных между апрелем и июлем, Мандельштам пытается понять, что с ним произошло, снова определить себя по отношению к самому себе, к миру, ко времени.

Фантасмагорическое путешествие из Москвы в Чердынь поездом, затем пароходом, «с головою в огне», передано отрывистыми, задыхающимися строчками. В них готовым речением (как «стоять о» или евангельское «игольное ушко») возвращается свобода новых, живых слов: «...день стоял о пяти головах» или «на вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко».

Ассоциации следуют одна за другой, без логической связи, вызванные из глубины сознания, фонетической близостью:

Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон
— слитен, чуток...

Кошмар передан обострением восприятия, убыстренного и расширенного настолько, что стирается грань между субъектом и объектом. От бесконечного смотрения на леса

Глаз превращается в хвойное мясо.

И тем не менее, в бессмысленном ужасе Мандельштам не отчаивается в ценности бытия. Конвойные — «трое славных ребят из железных ворот ГПУ» не совсем погибли для культуры. Мандельштам во время поездки читал им Пушкина, и вот:

Грамотеет в шинелях с наганами племя
пушкиноведов —
Молодые любители белозубых стишков...

В другом стихотворении на ту же тему Мандельштам опрокидывает положение: не конвойные везут арестованных, а наоборот:

И со мною жена — пять ночей не спала,
Пять ночей не спала — трех конвойных везла.

В обоих случаях обратимость социальных соотношений показывает, что Мандельштам овладел своей судьбой; в обоих случаях утверждается конечная победа духа над превратностями истории.

Весной 1935 года Мандельштам уверился в двух очевидностях: жизнь продолжается («я должен жить, хотя я дважды умер»), поэзия — неистребима:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли. (307)

Побежденный — победитель, хотя пространство его сведено к шевелящимся губам. Сильный шепотом, он вновь открывается разнообразию и богатству обыденной жизни, вновь жадно ловит все то домашнее и новое, что она несет с собой.

Еще мы жизнью полны в высшей мере,
Еще гуляют в городах Союза
Из мотыльковых, лапчатых материй
Китайчатые платьица и блузы,

Еще машинка номер первый едко
Каштановые собирает взятки,
И падают на чистую салфетку
Разумные, густеющие прядки,

Еще стрижей довольно и касаток,
Еще комета нас не очумила
И пишут звездоносно и хвостато
Толковые лиловые чернила. (302)

В этом «стишке» наречие «еще» возвращается шесть раз как некое memento mori, остается лишь жизнь в ее бытовой первооснове, да и та обречена. Мандельштам вводит два конкретных обозначения, имеющих прямое отношение к современности: сценка у парикмахера, где стригут детей под машинку № 1. Квази-техническое уточнение играет существенную роль удостоверения реальности. В конце стихотворения упоминаются лиловые чернила, единственные, которые в то время производились в СССР. Материальная нищета не препятствует торжеству духа и поэзии. Бедные лиловые чернила наделяются космической силой:

И пишут звездоносно и хвостато
Толковые лиловые чернила. (302)

Современная техника, радио, позволяет Мандельштаму преодолеть невыносимый гнет ссылки: в полночь, с наушниками, Мандельштам слышит не только голос диктора, но и автомобильные гудки перед звоном курантов:

Наушники, наушнички мои,
Попомню я воронежские ночки:
Недопитого голоса Аи
И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну, как метро? Молчи, в себе таи,
Не спрашивай, как набухают почки...
А вы, часов кремлевские бои —
Язык пространства, сжатого до точки. (300)

Говорящий кинематограф поражает его воображение:

В открытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой.

Сам фильм — первый озвученный советский фильм — лег в основу отдельного стихотворения, причем Мандельштам, как всякий зритель, отождествляет себя и с официальным «народным» героем и с его противником адмиралом Колчаком:

От сырой простыни говорящая, —
Знать, нашелся на рыб звукопас —
Надвигалась картина звучащая
На меня и на всех, и на вас.

Начихав на кривые убыточки,
С папироской смертельной в зубах
Офицеры последнейшей выточки
На равнины зияющий пах. (311)

В «Стансах», состоящих из восьми фрагментов, Мандельштам взвешивает свою судьбу, вспоминает тюрьму, прыжок в пустоту из госпиталя, вернувший ему разумное восприятие действительности, расписывает красноармейскую шинель как первопричину разрыва с миром и заявляет дважды:

Я должен жить, дыша и большевея...

Полученная отсрочка, необходимость тянуть жизнь, неизбежно влечет для него компромиссы с действительностью:

Я должен жить, дыша и большевея,
И перед смертью хорошея
Еще побыть и поиграть с людьми.

Но интуитивно, нутром своим, Мандельштам чувствует, что арест и ссылка не выбрасывают его из истории, а наоборот, ставят в центр ее. Страна его не прочла,

Но возмужавшего меня, как очевидца,
Заметила — и вдруг, как чечевица,
Адмиралтейским лучиком зажгла.

Мандельштам ощущает себя подлинныи «очевидцем», в объективном смысле, поскольку он это ощущение приписывает стране. Ему внятно все, но не как Блоку — отвлеченности разных цивилизаций, а конкретные факты истории. «Работая речь», «не слушаясь», «сам — друг» (в одиночестве с женой), Мандельштам говорит:

Я слышу в Арктике машин советских стук,
Я помню все — немецких братьев шеи
И что лиловым гребнем Лорелеи
Садовник и палач наполнил свой досуг.

Упоминание о Гитлере — не только расширение горизонта, но одновременно и иносказание, ведь так еще недавно речь шла о другом палаче, для которого «что ни казнь, то малина».

И несмотря на бедственное свое положение, Мандельштам не чувствует, что он «надломлен» или «ограблен»,

Но только что всего переогромлен...

Возвышаясь над текущим временем, над сиюминутным положением, он прозревает огромность своей судьбы, огромность своей будущей славы. В его голосе после удушья:

Звучит земля — последнее оружье —
Сухая влажность черноземных га

— не только потому, что он находится поневоле в Воронежской области: отныне, через жертву свою, он принадлежит земле. Он в ней, и она в нем. Последнее словцо, сокращенное «га», юмористический штрих, но еще одно свидетельство о том, что Мандельштам не чужд современности, что он полноправный ее член.

Чувство, что через унижение Мандельштам — на самом деле возвеличен и обессмертен, встречается и в других стихотворениях. Так, в том же апреле 1935 года, он не стесняется назвать своим именем улицу, как позже Ахматова в «Реквиеме» опишет поставленный в ее честь будущий памятник и будет выбирать для него место:

Эта, какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова! —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного.
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица,
Или, верней, эта яма —
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама. (303)

Как у Ахматовой, несгибаемость и страдание обеспечивают посмертную славу.

Торжественные похороны советских летчиков, погибших на северном полюсе в поисках моряков затонувшего корабля «Челюскин», дают повод провидчески приписать национальное, всенародное значение своей собственной будущей смерти:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну.
Я хочу, чтобы мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну —
Позвоночное, обугленное тело,
Осознавшее свою длину.

Описание торжественного шествия заканчивается тревожным вопрошанием:

Шли нестройно — люди, люди, люди —
Кто же будет продолжать за них?

Это стихотворение — разительный пример двоящегося голоса: по С.Рудакову, Мандельштам считал, что в этом стихотворении он сдался на социальный заказ, смалодушничал. А в сегодняшнем прочтении, это видение толп, которым нет продолжателей, выходит за пределы гибели летчиков и может быть отнесено к массовым чисткам, к гибели миллионов, подрывающей естественную историческую преемственность.

Загадочное стихотворение, на первый взгляд ничем не связанное с современностью (морской пейзаж: одна волна набегает на другую), согласно Н.Я.Мандельштам, должно быть понято иносказательно[47].

Бежит волна — волной волне хребет ломая...

— образ государственных планов, перечеркивающих один другого, и чисток, где мучители в свою очередь становятся жертвами. Вторая строфа, развивающая образы восточного деспотизма, подтверждает это истолкование:

А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,
И с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных — разбрызганы, разъяты, —
И яд разносят хладные скопцы. (319)

В ней морской пейзаж растворяется почти целиком в новом семантическом поле с явно политической окраской.

Как видно из этих примеров, Мандельштам живет «дыша»; но есть несколько коротеньких стихов, правда, второстепенных, где он «большевеет» для прикрытия или в надежде получить смягчение участи, а может быть и искренне, стараясь не отстать от других, приспособиться.

Одно стихотворение славит Ленина в мавзолее, но оно не лишено двусмысленности. Не хочет ли в нем Мандельштам противопоставить Ленина Сталину как «единого», «бесспорного» большевика?

Мир начинался страшен и велик.
Зеленой ночью папоротник черный,
Пластами боли поднят большевик
Единый продолжающий, бесспорный,
Упорствующий, дышащий в стене:
Привет тебе, скрепитель добровольный
Трудящихся, твой каменноугольный
Могучий мозг — гори, гори стране!

Но нет ли в концовке скрытой иронии? Известно, что вскрытие обнаружило, что мозг Ленина, пораженный склерозом, был тверд, как камень. «Каменноугольный мозг» звучит как замаскированная издевка... В архивном списке сохранились следы исправлений рукою Мандельштама: пятый стих читался — «как пепел замурованный», что, конечно, противоречит заключительному образу.

Два других большевизирующих стихотворения тоже лишены однозначности. Одно начинается с трагического признания:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,

— переходящего в славословие Красной площади, где

всего круглей земля,
И скат ее нечаянно раздольный,

Откидываясь вниз до рисовых полей,
Покуда на земле последний жив невольник. (306)

Кто же тут невольник? Тот, кто лежит в земле, или те далекие эксплуатируемые крестьяне рисовых полей, о которых якобы печется красная Москва?

Во втором стихотворении Мандельштам соединил в одном речении имена Ленина и Сталина, чего и требовала фразеология тех дней, но и тут трагическая нота присутствует, даже преобладает. Из стихов о Сталине перекочевал в это стихотворение образ подковы, там он был отрицательным, здесь звучит положительно:

Мне кажется, мы говорить должны
О будущем советской старины

Что ленинское-сталинское слово
Воздушно-океанская подкова.

Тем не менее:

И лучше бросить тысячу поэзий
Чем захлебнуться в родовом железе...

Родовое железо — несомненно метафора поэтического вдохновения, глубинных пластов. Перед Мандельштамом

не перестает стоять дилемма: компромисс с властями придержащими возможен только при отказе от поэзии.

И пращуры мне больше не страшны,
Они у нас в крови растворены.

Сложнее поддаются расшифровке образы «советской старины» и «пращуров», уже растворенных в крови. Следует ли видеть здесь снова уверенность в том, что советский режим уже необратим, узаконен временем? Или же Мандельштам пророчески прозревает за настоящим далекое будущее, в котором связь времен будет восстановлена?.. Несомненно все же, что Мандельштам между октябрем 1934-го и августом 1935-го года всячески пытался добиться расположения недавно образованного Союза писателей, прося Союз руководить его работой согласно партийным требованиям (письмо к Ставскому). Тщетные усилия! Надежда Яковлевна едет в Москву в надежде поместить в журналах подборку стихов мужа, но всюду получает отказ, как и Мандельштам в Воронеже.

Двойная неудача повлекла за собой период отчаяния, страхов, обострила нервное расстройство и тем самым лишила на несколько месяцев поэтического дара. Эпизодическое сотрудничество в воронежском радио, подсобное место советника в городском театре не обеспечивали материально. В конце 1936-го — начале 1937-го годов Мандельштам пишет ряд душераздирающих писем, прося своих знакомых решительным действием спасти его от нищеты и гибели... В январе 1937 года Мандельштам взывает к К.Чуковскому: «...Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл. Хорошо. Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал. Отказался от самолюбия. Считал чудом, что меня допускают работать. Считал чудом всю нашу жизнь. Через полтора года я стал инвалидом. К тому времени у меня безо всякой новой вины отняли все: право на жизнь, на труд, на лечение.

Я поставлен в положение собаки, пса... Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть. Меня и жену толкают на самоубийство. В Союз писателей — обращаться бесполезно. Они умоют рки. Есть один только человек в мире, к которому по этому делу можно и должно обратиться. Ему пишут только тогда, когда считают своим долгом это сделать. Я за себя не поручитель, себе не оценщик. Не о моем письме речь. Если Вы хотите спасти меня от неотвратимой гибели — спасти двух человек, — помогите, уговорите других написать. Смешно думать, что это может «ударить» по тем, кто это сделает. Другого выхода нет. Это единственный исторический выход. Но поймите: мы отказываемся растягивать свою агонию...» (III, стр. 279-280).

Мы не знаем, имел ли Чуковский возможность, а вдобавок и храбрость, обратиться к «единственному человеку», от которого зависела жизнь миллионов. Через несколько месяцев погибнет в чистках собственный зять Чуковского, физик М.Бронштейн... Наступали времена поистине апокалипсические.

ВЕЛИКИЙ ПОДЪЕМ И ВЕЛИКИЙ СОБЛАЗН

Но, пожалуй, самое удивительное то, что в декабре 1936 года, опять-таки без видимой причины, поэтическое вдохновение вернулось с удвоенной силой, напоминающей то, что произошло с Мандельштамом в начале 30-х годов. Можно ли объяснить этот возврат широкого дыхания и творческого напряжения? Личное положение казалось, как мы только что видели, безнадежным. Вокруг атмосфера сгущалась повсеместно. Надежда Мандельштам полагает, что духовная энергия родилась от столкновения еще не иссякших жизненных сил с неминуемой опасностью. Иными словами, поэзия появляется как бы за гранью отчаяния. Последний взрыв творческих сил продержится до мая 1937 года, когда Мандельштам получит, по истечении законного срока, право вернуться если

не в Москву, то в Московскую область. Последние две воронежские тетради состоят из 75 стихотворений, которые мы вправе рассматривать как завещание Мандельштама.

Начинаются они с цикла, в котором щегол служит центральным образом: он двойник поэта. Вновь и вновь Мандельштам утверждает права поэзии:

Я откликнусь моему подобью:
Жить щеглу — вот мой указ!

(Вспомним, какие указы ковал кремлевский горец!)

Мандельштам то описывает щегла со стороны, то отождествляется с ним: мы здесь имеем современную вариацию на вековечную тему, обновленную романтиками, поэта, поющего так же спонтанно и природно, как птица гетевское «wie der Vogel singt». В дни, когда писателей хотят всех превратить в инженеров душ и заставить служить посторонним целям, это напоминание получает особое значение. Московские стихи начались сходным диалогом между поэтом и его товарищем — скворцом... К щеглу примешивается тема, еще не появлявшаяся в творчестве Мандельштама: невинность детской улыбки, детского рта как образа поэтической невинности.

Но «петь, как птица», не означает петь вне времени. Наоборот, снова Мандельштам чувствует себя «в сердце века», хотя

путь неясен,
А время отдаляет цель.

Неожиданные ассоциации сближают «гудок советских городов», «новгородского гостя Садко» и самого поэта. Гудок заводов — это настоящее, Садко — давно прошедшее и скрытое на дне моря, и в то же время глубоко народное. Мандельштам совмещает в себе и современность и историческую связь, от Древней Руси до Советской:

его поэзия гудит «в глубь веков», но рождается из сегодня, вторгается в настоящее. увековечивает его, но связывает как с прошлым, так и с будущим. Поэзия, напоминает Мандельштам в другом стихотворении, это «дрожжи мира», она щедра, раздает свои дары «не по разверстке», а «на столетия», и без примеси чужого («без слюды»).

Попутно Мандельштам обожествляет «зрачок» своей нищенской подруги, переносит его по ту сторону истории:

Он глядит уже охотно
В мимолетные века —
Светлый, радужный, бесплотный,
Умоляющий пока... (345)

Так Мандельштаму в порыве поэтического вдохновения удается перейти грань настоящего, преодолеть ужас и отчаяние, взглянув на мир без будущего, из потустороннего, где восторжествуют свет и добро. Но, как изначально у Мандельштама, установка на мета-историю не есть отказ от настоящего; наоборот, стихи декабря и января 1936-37 годов испещрены конкретными деталями современной жизни: «тоненькая пластинка жиллета» (334), «прозрачные лунки» на фанере на вокзалах, совхозные поля, «трудодень», «райком» и т.д. (338), которые он «не забудет никогда».

Основной фон других стихотворений: однообразие заснеженных степей, которым Мандельштам «пресыщен до отказа». Чтобы защититься от них, он просит «повязку бы на оба глаза» (351).

Он подытоживает, что у него остается: «величие равнин», «нищенка-подруга» и, выше всего, «безгрешный сладкозвучный труд».

Но эти богатства, этот внутренний мир всегда под угрозой той «тени», которая легла на страну и у которой все, в том числе и Мандельштам, вынуждены просить милостыни (354).

12 января 1937 года Мандельштам решает использовать прилив вдохновения, чтобы сочинить те единственные стихи, которые могут спасти его от гибели: оду во славу Сталина[48]. То, что никто не хотел или не мог сделать для него — написать Сталину, — Мандельштам теперь берет на себя, рискуя этим как бы перечеркнуть все, что составляло смысл его поэтического подвига. В «Воспоминаниях» Надежда Яковлевна подробно рассказывает о том, как Мандельштам сочинял эту одну из длиннейших своих композиций. Насколько лаконична была эпиграмма на Сталина, настолько пространно его восхваление (семь строф по двенадцати десятистопных ямбов каждая). Надежда Яковлевна подчеркивает, что Мандельштам изменил всем своим привычкам. Обыкновенно он сочинял в уме, шевеля губами и расхаживая, и только под самый конец брал карандаш и записывал или же диктовал. На этот раз он сел за стол, разложил бумагу, карандаши и стал сочинять. Первые две строфы написаны в условном времени:

Когда я б уголь взял для высшей похвалы.

Шесть раз повторяется это «я б», что явно указывает на усилие, на вторичность творческой муки: Мандельштам изображает себя рисующим портрет.

Тем не менее, Мандельштам не скупится на похвалу: Сталин, тот, «кто сдвинул мира ось», он трижды назван «отцом», поэт благодарит «холмы, что эту кость и кисть развили», стараясь его очеловечить:

Хочу назвать его не Сталин — Джугашвили.

У него могучие, добрые и мудрые глаза, бровь светит, рот твердый, веко — лепкое, слух зоркий и т.д.

Поэт раболепствует перед ним без отказа, учится «к себе не знать пощады», «несчастья скроют лишь большого

плана часть», целая строфа посвящена обязательной сельскохозяйственной идиллии:

Он улыбается улыбкою жнеца
Рукопожатий в разговоре,
Который начался и длится без конца
На шестиклятвенном просторе.
И каждое гумно и каждая копна
Сильна, убориста, умна — добро живое —
Чудо народное! Да будет жизнь крупна.
Ворочается счастье стержневое.

«Ода» заканчивается на не менее обязательном призывании и славословии самого имени:

Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
Для чести и любви, для доблести и стали,
Есть имя славное для сильных губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Надежда Яковлевна не приводит текст оды, всплывший позднее из самиздата, и не пишет, как ее использовал Мандельштам. Вероятно, она была разослана отдельно или с подборкой других стихов, для которых она должна была служить пропуском. Но ощутимых результатов ода не принесла, разве что разрешение покинуть Воронеж по истечении законного трехлетнего срока ссылки. Впрочем, может быть, Мандельштам напрасно добивался возвращения в Москву: в годы массовых арестов он в Воронеже имел больше шансов быть «забытым» органами, чем на виду в Москве или под Москвой.

Позднее отречение Мандельштама, наперекор всему его мироощущению, как у апостола Петра страха ради, лишь прибавляет лишнее унижение к его страдальческому пути и делает его подвиг более человечным. Свидетель-мученик Мандельштам должен был пройти и через уничижение своего времени. Никто как будто его не избежал.

«Ода не выполнила своей политической функции», — пишет Надежда Мандельштам, но зато оставила след в поэтическом творчестве Мандельштама в январе и феврале 1937 года. Сам Мандельштам сознавал, что какая-то внешняя струя исказила его поэтическое вдохновение. 12 января он писал:

И уже мое родное
Отлегло, как будто вкось
По нему прошло другое
И на нем отозвалось. (346)

Образы, использованные в «Оде», встречаются в ином значении и с иной, уже не политической, функцией, в целом ряде современных ей стихотворений. Так, Эльбрус, близкий географически к месту рождения Сталина, становится символом чистоты, к которой должна тянуться поэзия. Ось мира, сдвинутая кремлевским владыкой, превращается в «ось земную», которую сосут осы, в символ поэтического проникновения до самой сути бытия (367). Тогда Мандельштам уже не рисует, т.е. не изображает, а вливается в жизнь в надежде

Услышать ось земную, ось земную

Некоторые стихотворения, зараженные «Одой», остаются двусмысленными. В «Оде» Прометей упоминался не то как прообраз Сталина, не то как ироническая модель самого Мандельштама («Знать, Прометей раздул свой огонек»), теперь он «связанный и пригвожденный», т.е. прообраз поэта. Однако, когда Мандельштам пишет:

Он — эхо и привет, он — веха, нет — лемех.
Воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги — и все хотят увидеть всех:
Рожденных, гибельных и смерти не имущих. (356)

— поди разбери, кого он имеет в виду под этим «он», верховного вождя или самого себя?

В пяти стихотворениях имя Сталина упоминается в контексте не двусмысленном, а с определенными мотивами раскаяния. Вспоминая все то же путешествие из Москвы в Чердынь и из Москвы в Воронеж, Мандельштам отмечает повсеместное присутствие сталинских портретов:

Средь народного шума и спеха
На вокзалах и площадях
Смотрит века могучая веха,
И бровей начинается взмах.

Дальше:

И ласкала меня и сверлила
От стены этих глаз журьба.

Стихотворение заканчивается самой откровенной повинностью:

И к нему — в его сердцевину —
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину,
Головою повинной тяжел. (361)

Не предвосхищает ли Мандельштам в этих строчках возможное действие «Оды»?

Тема раскаяния присутствует в стихах, обращенных к художнику Фаворскому, в те годы, несмотря на религиозность своего склада и взглядов, отдавшему свое искусство на службу «культа личности»:

Я сердцем виноват — и сердцевины часть
До бесконечности расширенного часа.

Час насыщающий бесчисленных друзей,
Час грозных площадей с счастливыми глазами —
Я обведу еще глазами площадь всей —
Всей этой площади с ее знамен лесами. (369)

Еще менее двусмысленно выражается Мандельштам, когда просит:

Да закалит меня тот стали сталевар,
В котором честь и жизнь и воздух человечества.

В стихотворении «Если бы меня наши враги взяли» Мандельштам перечисляет в условном времени все те лишения и унижения, которым он мог бы быть подвергнут (на самом деле и был подвергнут), но все эти несчастия не мешают ему с удвоенной силой славословить Ленина и еще больше — Сталина:

Но на земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь Сталин.

Правда, во втором издании собрания сочинений глагол «будить» заменен глаголом «губить», что опрокидывает смысл и, надо сказать, плохо вяжется с предшествующим («прошелестит спелой грозой — Ленин»). Исправление было сделано по просьбе Н.Я.Мандельштам[49], но оно не подтверждается рукописями, сохранившимися в архиве. Конечно, не исключено, что, сочиняя повинный стих, Мандельштам имел в виду, что достаточно изменения двух согласных, чтобы изменить весь смысл. Тем не менее, обилие стихов, так или иначе связанных с «Одой Сталину» или написанных под прямым ее воздействием, заставляет думать, что Мандельштам сделал действительно искреннее, хотя и волевое, усилие, чтобы поверить в то, во что верило огромное большинство его современников. Вездесущность Сталина в портретах, словах, разговорах постепенно внедрялась в мозг, распространялась, как за-

раза. Анне Ахматовой, которой суждено было пятнадцатью годами позже ради сына тоже воспеть хвалу Сталину, Мандельштам признавался в 1937 году, что это была болезнь, временное помрачение совести и рассудка[50]. Болезнь продлилась не более шести недель (правда, с рецидивом в самый последний московский период). Начиная с февраля, стихи Мандельштама очищаются от этой болезни, от образов, навеянных «Одой»: Мандельштам обращается к прошлому, к счастливым дням, проведенным во Франции, в Крыму или на Кавказе, углубляется в созерцание «Распятия» Рембрандта, находящегося в Воронежском музее, и даже дерзает уподобить себя страждущему Христу (377). Полное выздоровление наступило в марте, когда двусмысленные кивки в сторону Кремля исчезают окончательно. Стих снова становится твердым, прямым, заряженным, вызывающим по отношению к современности и спокойно и громко утверждающим непобедимость духа.

В марте Мандельштам заканчивает произведение, которое сам считает высшей точкой воронежских тетрадей, — «Стихи о неизвестном солдате». Величиной, монументальным характером эта вещь является как бы антиподом «Оды Сталину»: она длиннее ее (восемь отрывков вместо семи, 110 строк против 84), но отличается от нее разнообразием частей, остротой, свободой ассоциаций и необыкновенно мощной образностью. «Ода» была не лишена словесного богатства, но крайне бедна ритмом, предельно немузыкальна. Все в ней обличало напряженное усилие выдавить из себя славословие («Я уголь искрошу, ища его обличья»).

Широкий диапазон звуковой палитры, ритмические порывы «Солдата» позволяют Мандельштаму разработать личную, историософскую и философскую тему человека, принесенного в жертву великим бойням современности, начиная от Наполеона — до истреблений великой войны 1914 года и до сталинского кровавого террора.

Миллионы убитых задешево
Притоптали тропу в пустоте.
Доброй ночи, всего им хорошего
От лица земляных крепостей.

Как свойственно его поэтике, Мандельштам перетасовывает исторические пласты, переходит от одного к другому, обобщает предельно, затем вводит предельно личную тему, возвышая частное над общим. Казалось, он готов отождествить себя с миллионами жертв современных войн, но нет, посреди поэмы лирический герой вдруг заявляет, что он отказывается от простого уподобления:

Весть летит светопыльной дорогою —
Я не Лейпциг, не Ватерлоо,
Я не Битва Народов. Я — новое, —
От меня будет свету светло.

Вновь, после неудавшегося отречения, Мандельштам обретает пророческую уверенность в том, что ему — вольной невинной жертве — обещана в царстве духа победа над историей, торжество над злом.

Последняя строфа не оставляет сомнения в том, что в основе «Солдата» лежит автобиографическая мотивация: один за другим заключенные, как на допросе или при входе в тюрьму, сообщают свой день и год рождения: обреченное поколение, к которому, по словам Ахматовой, «шло столько гибелей».

С большей чем когда-либо ясностью Мандельштам провидит свою судьбу, новый арест и смерть без погребения и могилы, как у неизвестного солдата:

И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном

Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

Снова и снова смерть предстоит как неизбежная плата за верность велениям музы в дни, когда повсеместно царит пресмыкание, доносительство, страх и желание выжить во что бы то ни стало.

Подлинная трагическая симфония, «Стихи о неизвестном солдате» написаны анапестом, как почти все 20 последних стихотворений Мандельштама: тем самым они, независимо от их тематики, приобщены к этой песни о смерти. Темы последних стихов Мандельштама разнообразны — своего рода путешествие по странам и эпохам: от античного Крита и Египта до Франции великих соборов или времен Бастилии и Чарли Чаплина, от Рима Возрождения до Рима Муссолини. Тут и раздолье для глаз (вазы красно-черной эпохи), и раздолье для ушей (звуки флейты, наиболее «вечного» из всех инструментов), и мистические озарения («Тайная Вечеря» открывается в лучах заката), и приобщение к природе от корней до листьев, цветов и плодов; тут и несколько стихов на случай и, главное, возвеличение женщины, призванной первой провожать умерших и встречать воскресших; и, наконец, одно из самых последних стихотворений, снимок из прошлого, возвращающий нас к Киеву в 1919 году, ко времени первой разлуки с той, кто станет впоследствии его женой (395):

Как по улицам Киева-Вия
Ищет мужа не знаю чья жинка,
И на щеки ее восковые
Ни одна не скатилась слезинка.

Образ прошлого, начала, приводящего к трагическому концу, предвосхищение последней непоправимой разлуки, которая наступит через год в санатории Саматихи.

Разнообразие тем может быть сведено к одной: к восхищению перед красотой сотворенного мира, вышедшего из Божьих рук (природа) или преображенного человеком (искусство). Не просто субъективное восхищение, а громкое заявление о непреходящей ценности красоты и бытия, если даже за них приходится платить жизнью.

Так свидетельство Мандельштама оканчивается яркой радугой, освещающей его жертву, его безымянную смерть в дальневосточном лагере. Неизвестный солдат без могилы, свидетель своего времени, неопровержимый, как зарезанный (по словам Паскаля), зрячий до провидчества, вопиющий в пустыне подлости и варварства, Мандельштам — образец поэта, вовлеченного в историю.

Но если это вовлечение, окончившееся смертью, было возможно, то только потому, что оно коренилось глубоко по ту сторону земного времени.

Часть Вторая

ИДЕЯ (ВИДЕНЬЕ), ИЛИ ПО ТУ СТОРОНУ ВРЕМЕНИ

Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу.

О.Мандельштам «Петр Чаадаев», 1915

...мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение.

О.Мандельштам «Утро акмеизма», 1912

Человек должен иметь религию: если у него не будет религии Христа, у него будет религия Сатаны, он будет праздновать синагогу Сатаны, назовет Богом князя мира сего и разрушит все, что не поклоняется Сатане под именем Бога.

У.Блэйк «Иерусалим»

ТЯГА К ИСТОРИЧЕСКОМУ БЫТИЮ

«Мы хотим жить исторически». Это признание, случайно оброненное в статье, где речь идет о Розанове, выражает самое сокровенное, самое коренное желание Мандельштама (II, стр. 248). Борьба с настоящим, описанная нами в первой части, опирается на это желание. Соглашаясь или отказываясь от нее, внедряясь в нее или же отрываясь, Мандельштам не переставал бороться за историю: в постоянном, трагическом усилии распознать в событиях то, что в них действительно принадлежит истории, истинное и постоянное, по ту сторону сиюминутного, под жерновом времени отделить доброе зерно от плевел. Эпоха, разрушительная для всех ценностей, заставила Мандельштама свидетельствовать о самом себе: в моменты сгущающейся тьмы и полного одиночества история сводилась к нему, он был историей.

Желание жить в истории, в противовес желанию символистов жить вне ее, разделяли, в разной степени, все поэты-акмеисты, если не все поэты поколения, пришедшего на смену символистам. У Ж.Унгаретти в Италии, Т.С.Элиота в Англии, П.Реверди во Франции сходное отношение ко времени.

Но у Мандельштама историческая тяга приобретает особую, ему лишь свойственную, интенсивность. В поэзии Ахматовой личная тема протекает на фоне истории, но этот фон подан так целомудренно, так тонко, особенно в первых сборниках, что только самые проницательные критики сумели его распознать[1]. Н.Гумилев владеет больше пространством, чем временем: он унаследовал от символистов и не до конца преодолел потребность ухода, бегства «вглубь неведомого с надеждой обрести новое», как выражался Бодлер.

Интенсивность и качество «исторической тяги» у Мандельштама находит свое первое объяснение в его еврейском происхождении. Недавно, в связи с массовым исходом из России еврейской интеллигенции, спор о значении

иудаизма в творчестве Мандельштама дошел до страстного накала, лишь затемнившего проблему. Во всем, что касается этнических и, в частности, расовых предопределений, следует быть в выводах осторожным и умеренным.

Еврейское происхождение ставило Мандельштама в особо напряженное положение: одновременно в истории и вне ее. По крови Мандельштам, как он сам выразился, принадлежал «к народу пастухов, патриархов и пророков» (II, стр. 187)[2], сыгравшему центральную роль в зарождении европейской истории. Но по социальному происхождению он принадлежал к среде, которая из верности религии отцов жила отъединенно, чье гетто было столько же навязанным, сколько добровольно избранным. Именно это гетто Мандельштам впоследствиии назвал «хаосом иудейским».

От этого утробного мира Мандельштам инстинктивно и решительно отвернулся, чувствуя в нем угрозу разрушения. Он отказался учить древнееврейский язык, национальная еврейская гордость показалась ему неестественной и неправдивой. В мальчике еврейской азбуки «с очень грустным и взрослым лицом»[3] он себя не узнал. Невеселые, странные праздники, «терзавшие слух дикими именами: Рош-Гашана и Иом-Кипур бледнели перед крепким румяным русским годом», пугали.

«Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние иудаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!»

Отказ от иудаизма был у Мандельштама не менее силен, чем этот запах.

Мандельштам ощутил семейную среду как хаос по сравнению с Петербургом, европейским городом-столицей, созданным волею и разумом новейших времен: «Уже отцовский домашний кабинет был непохож на гранитный рай моих стройных прогулок, уже он уводил в чужой мир...» Тем более сторонился он своих рижских (по матери) дедушки и бабушки, почти не говоривших по-русски:

«Когда меня везли в город Ригу, к рижским дедушке и бабушке, я сопротивлялся и плакал... Было очень страшно...» «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал. Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры, угрозой разрушения...»

В семейном книжном шкафу, минуя еврейские и немецкие книги нижней полки, Мандельштам инстинктивно потянулся к русским классикам, собранным матерью: с раннего детства гармоничные Пушкин и Лермонтов восторжествовали над «иудейским хаосом».

Родители Мандельштама уже старались выйти из культурного гетто: отец отказался быть раввином, мать, родственница литературного критика С.Венгерова, «первая в роду дорвалась до чистых и ясных русских звуков», хотя «словарь ее был беден и сжат, а обороты однообразны» (II, стр. 66).

Чтобы исполнить свое призвание, Мандельштаму было необходимо покинуть домашних. Но ему предстояло обрести новые «родину, очаг, дом», т.е. найти свое место в истории. Как многие евреи в России к концу XIX века, Мандельштам столкнулся со сложной проблемой ассимиляции. В эти годы, несмотря на быстрый темп секуляризации и демократизации, Россия оставалась полутеократическим государством с ярко выраженной религиозной окраской (что позволяло и формирование параллельных культур: мусульманской, еврейской и др.).

Мандельштам бежал от обостренного национализма, от этнической религии, от местечковой культуры, поэтому ему было нелегко примкнуть непосредственно к народу, глубоко национальному, к религии, слишком часто понятой как атрибут народа, к стране, которая во многих отношениях еще оставалась на окраине Запада.

Может ли писатель не быть укорененным в стране, чей язык он употребляет? Как пишет Артур Коген, «нация поэта — его язык; у поэта нет выбора: он должен стать языком, на котором говорит; и если, по несчастью, он велик в употреблении этого языка, он его изменяет насколько это возможно. Но язык не составляет собой нацию, хотя опыт народа передается в его тембре, вибрациях, звучаниях»[4].

Мысли Когена следует продолжить. Не предполагает ли употребление языка сращения с гением, с душой той страны, которая его породила и которым она в свою очередь порождена? Если сращения нет, не нарушится ли творческое единство? Язык напрокат не берется. Он не просто инструмент, не просто орудие (да и всякое орудие есть продолжение личности), а одновременно, в неделимом единосущии, материя и дух творчества, в каком-то смысле и основа и завершение.

Мандельштам предпринял долгое умственное и духовное паломничество, которое должно было ему позволить прийти в Россию не чужестранцем, не с пустыми руками, а «пространством и временем полным». Ему предстояло найти точку связи между универсальным и национальным, найти место для своей России в историческом пространстве. Для этого, как необходимое предварительное условие, ему нужно было вновь обрести религию или, по крайней мере, философию, четкую иерархию ценностей, которые позволили бы ему подойти к историческому потоку времени, проникнуть в него и, структурно его организовав, овладеть им.

ТЯГА К ЕДИНСТВУ

Первый берег, к которому приплыл четырнадцатилетний обеспочвенный подросток, назывался марксизмом. В «Шуме времени» Мандельштам так объяснил свое кратковременное увлечение: «Эрфуртская программа, марк-

систские пропилеи, рано, слишко рано приучили вы дух к стройности, но мне и многим другим дали ощущение жизни в предысторические годы, когда жизнь жаждет единства и стройности, когда выпрямляется позвоночник века, когда сердцу нужнее всего красная кровь аорты!» (II, стр. 87).

«Единство и стройность» — эти два требования, коренящиеся в самом глубинном слое мандельштамовской души, были к тому же необходимы для преодоления иудейского хаоса. Марксизм им удовлетворял недолго, но, тем не менее, предлагал твердый, как казалось, принцип единения и гуманизации: «...зримый мир с ячменями, проселочными дорогами, замками и солнечной паутиной я сумел населить, социализировать, рассекая схемами, подставляя под голубую твердь далеко не библейские лестницы, по которым всходили и опускались не ангелы Иакова, а мелкие и крупные собственники, проходя через стадии капиталистического хозяйства... я весь мир почувствовал хозяйством, человеческим хозяйством...» (II, стр. 88).

В Тенишевском училище Мандельштам испытал двойное — не только литературное, но и религиозное — влияние Владимира Гиппиуса, символиста и убежденного христианина, «формовщика душ и учителя для замечательных людей». Формирующая хватка Гиппиуса была настолько сильной, что, сразу по выходе из училища, находясь в Париже, Мандельштам счел нужным написать бывшему учителю длинное письмо, чтобы точно определить их отношения:

«С недавнего времени я чувствовал к Вам особенное притяжение и в то же время чувствовал какое-то особенное расстояние, отделявшее меня от Вас.

Всякое сближение было невозможным, но некоторые злобные выходки доставляли особенное удовольствие, чувство торжества: «а все-таки...». Вы простите мне мою смелость, если скажу, что Вы были для меня тем, что некоторые называют: «друго-врагом»...

Осознать это чувство стоило мне большого труда и времени...

Но я всегда видел в Вас представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала, причем двойственность этого начала составляла даже его прелесть.

Теперь для меня ясно, что это начало не что иное, как религиозная культура, не знаю христианская ли, но во всяком случае религиозная» (II, стр. 483).

Двойственность свойственна юношескому, переходному возрасту. В 17 лет Мандельштам борется с принципом религиозной культуры; через несколько лет он станет ее глашатаем, а в итоге и мучеником. В том же письме к Гиппиусу, Мандельштам описывает свой духовный путь от 1905 до 1909 года, сразу после своего квази-религиозного увлечения марксизмом. Он напоминает, что «связь религии с общественностью» для него «порвалась уже с детства». 15 лет он прошел «через очистительный огонь Ибсена», чтобы стать «окончательно на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности». Но религиозное его сознание, признается он Гиппиусу, «не поднималось выше Кнута Гамсуна и поклонения «Пану», т.е. несознанному Богу».

Антиобщественная направленность, агностическая религия без «определенных чувств к обществу, Богу и человеку» — такова накануне поступления в университет индивидуалистическая реакция Мандельштама на отброшенный марксизм и на христианство, которое его и притягивает и пугает.

Мы не можем определить с точностью, когда Мандельштам перешел от этого агностического индивидуализма к принципу религиозной культуры, заповеданному ему литературным наставником. Недавно было опубликовано свидетельство о крещении Мандельштама, имевшем место в Выборге, в лоне методистской Церкви[5]. Надежда Мандельштам долго считала, что этот акт не имел никакого религиозного значения, а отвечал чисто практическим соображениям: крещение облегчало доступ в уни-

верситет. Но нас это объяснение не удовлетворяет. Мандельштам пытался записаться в университет еще в 1908 году, однако безуспешно. Согласно С.Каблукову, он поступил в Гейдельбергский университет, так как не получил разрешения обучаться — как еврей — в высших учебных школах в России[6]. Но в 1908 году и в последующие годы Мандельштам не счел нужным креститься ради пользы. Верно, что крещение в Финляндии совершилось весной, а осенью Мандельштам уже был зачислен в Петербургский университет. Вероятно, решение было принято не без этого расчета. Тем не менее, для такого утонченно-чувствительного и цельного человека, как Мандельштам, крещение не могло быть пустой формальностью, хотя бы потому, что оно закрепляло разрыв с семьей.

Нам кажется справедливее видеть в акте крещения логический момент в духовной эволюции Мандельштама, знак его вхождения в христианскую цивилизацию. Крещение не было церковным шагом, еще менее национальным (что объясняет выбор методистской церкви), но принятием христианской системы ценностей. То же двусмысленное толкование сопутствовало крещению философа С.Л.Франка: по словам вдовы, друзья решили, что он был движим практическими соображениями, на самом деле это было реальное обращение, но не итог, а начало духовного пути, приведшего его потом к Церкви.

Символистский период Мандельштама, казалось, беден религиозными темами. Но три стихотворения (к ним следует причислить четвертое, ранее известное, но неправильно датированное 1915 годом публикации) подтверждают нашу гипотезу не чисто формального акта[7]. Все четыре стихотворения были написаны в 1910 году и говорят либо о кресте, либо об евхаристии. Эти два основные момента христианского откровения трижды соединяются в творчестве Мандельштама: в 1910, в 1915[8] и в 1937[9] годах, что позволяет нам видеть в этих датах основные вехи духовного пути Мандельштама. В 1910 году он реши-

тельно переходит от агностицизма к христианской вере, еще туманной и неопределенной; в 1915 году он обращается к конкретному, историческому христианству; наконец в 1937 году он доводит свое христианство до подлинного подражания Христу, подготовляясь к мученической кончине.

Все четыре стихотворения 1910 года, написанные в разных странах — Швейцарии, Финляндии, Германии, России, — объединены общностью поставленных в них вопросов и намеченных ответов.

В первом, помеченном городом Лугано, речь идет о западном храме, украшенном мозаиками и цветными статуями. Поэт в начальной строфе говорит напрямик о своем поклонении кресту:

Когда мозаик никнут травы
И церковь гулкая пуста,
Я в темноте, как змей лукавый,
Влачусь к подножию Креста.

Но поклонение это носит двусмысленный характер: оно протекает в темноте, в одиночестве, как бы тайком.

Люблю изогнутые брови
И краску на лице святых,
И пятна золота и крови
На теле статуй восковых.

Быть может, только призрак плоти
Обманывает нас в мечтах,
Просвечивает меж лохмотий
И дышит в роковых страстях.

Религиозное чувство у юного поэта как бы борется с эротическим. Создается впечатление, что лирический герой чувствует пробуждение в себе плотского, телесного начала и не знает, как согласовать его с духовным.

Образ змея у Мандельштама часто соединяется со страстью[10]. Роковая страсть (пушкинское выражение) не находит себе воплощения: живая плоть «призрачна, как барочные изображения западного искусства».

Есть в 1910 году у Мандельштама стихотворение (уже после написания посвященного Анне Ахматовой, с которой он познакомился годом позже), в котором имеется сходное соотношение духа и плоти, но в обратном ряду:

Как Черный ангел на снегу,
Ты показалась мне сегодня,
И утаить я не могу,
Есть на тебе печать Господня.
Такая странная печать —
Как бы дарованная свыше —
Что, кажется, в церковной нише
Тебе назначено стоять.
Пускай нездешняя любовь
С любовью здешней будут слиты,
Пускай бушующая кровь
Не перейдет в твои ланиты
И пышный мрамор оттенит
Всю призрачность твоих лохмотий,
Всю наготу нежнейшей плоти,
Но не краснеющих ланит.

Если в предыдущем стихотворении поэт восходил от статуй к плотской любви, здесь, наоборот, он женщину, живой предмет своего поклонения, возводит до церковной статуи, которой приличествует стоять в нише. И там и тут «нездешняя любовь слита со здешней»: кажется, поэт боится исполнения плотской страсти и, одухотворяя ее, переносит в иную степень бытия. В начале жизни, как, впрочем, и в конце (в стихах о женщинах, призванных провожать умерших и встречать воскресших), Мандельштам представляется нам как поэт высочайшего целомудрия.

Второе откровенно религиозное стихотворение написано в Ганге и посвящено С.Каблукову. В нем Мандельштам дает полную волю религиозному вдохновению:

...Упасть на древние плиты
И к страстному Богу воззвать,
И знать, что молитвой слиты
Все чувства в одну благодать!

Растет прилив славословий,
И вновь в ожидании конца
Вином божественной крови
Его — тяжелеют сердца.

И храм, как корабль огромный,
Несется в пучине веков.
И парус духа бездомный
Все ветра изведать готов.

Но и здесь присутствует некоторая двойственность. Неопределенное наклонение свидетельствует больше о желании веры, чем об уверении. И несмотря на подъем евхаристического собрания, где славословия, связанные с эсхатологическим чаянием, заканчиваются причастием, все же «парус духа» остается «бездомным» и как бы затерянным в веках.

В Целендорфе Мандельштам приступает к теме распятия, обычной в живописи и в музыке, но крайне редкой в поэзии (что понятно, ибо как словами прибавить что-нибудь к словам Евангелия?)[11]. Если мы не ошибаемся, в русской поэзии XIX века только Пушкин, в последний год жизни, посмел коснуться этой темы в шести обнаженных стихах, за которыми следует предупреждение тем, кто в его дни не допускал «честной народ» к подножию Креста[12]. Парадоксальным образом в XX веке к теме распятия первым обращается поэт — крещеный еврей (много позже, через призму общественных страданий 30-х и 40-х

годов, его примеру последуют Ахматова («Реквием») и Пастернак («Гефсиманские дни»).

Неутолимые слова...
Окаменела Иудея,
И, с каждым мигом тяжелея,
Его поникла голова.
Стояли воины кругом
На страже стынущего тела;
Как венчик, голова висела
На стебле тонком и чужом.
И царствовал и никнул Он,
Как лилия, в родимый омут,
И глубина, где стебли тонут,
Торжествовала свой закон. (182)

Композиция стихотворения, разделенного на две части по шесть стихов каждая, напоминает Пушкина. В первой части мы имеем объективное, живописное изображение Голгофы: слова богооставленности, окаменение от испуга Иудеи (образ Иудеи, каменной и беплодной за то, что она отвергла Христа, всплывет через несколько лет в докладе о Скрябине), войны, стерегущие тело, которое никнет, — тут все закономерно, классично. Но за объективной зарисовкой следует интимный «натюрморт» (и в этом, пожалуй, оригинальность стихотворения): голова и тело Христа уподобляются цветку, слишком тяжелому для стебля. Победа над смертью изображена как победа глубины, в которой тонут, как в вазе, стебли, как возврат в «родимый омут». Образ омута встречается в соседних стихах: в одном он — та среда, где душа торжествует над законами тяготения, в другом он — утробный, не трансцендированный мир, из которого рождается поэт благодаря музыке. Можно сказать, что Мандельштам подходит к тайне Христовой смерти и воскресения через психологический и творческий опыт. Это еще робкое, но уже очевидное первое самоотождествление («imitatio») Хрис-

ту: Мандельштам явно отходит от иудейства, приближается к универсализму христианства.

Последнее стихотворение 1910 года на определенно-религиозную тему носит еще более личный, драматический характер. Его можно рассматривать как синтез двух предыдущих, у которых оно заимствует ключевые образы креста и корабля.

В изголовье черное распятье,
В сердце жир и в мыслях пустота —
И ложится тонкое проклятье —
Пыльный след — на дерево креста.

Ах, зачем на стеклах дым морозный
Так похож на мозаичный сон!
Ах, зачем молчанья голос грозный
Безнадежной негой растворен!

И слова евангельской латыни
Прозвучали, как морской прибой;
И волной нахлынувшей святыни
Поднят был корабль безумный мой.

Нет, не парус, распятый и серый,
С неизбежностью меня влечет —
Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой ее круговорот!

Как видно из этих строк, в душе поэта идет борьба между «горячим» сердцем и «пустым» разумом. Латинские слова богослужения приподымают душу, но страшны «подводные камни веры»: эта прямая цитата из Тютчева показывает, насколько Мандельштам еще от него зависим. Крест притягивает, но и страшит, как камень преткновения.

Мандельштам не счел нужным включить эти четыре стихотворения в «Камень». Мнительная требовательность художника или религиозное целомудрие будущего ак-

меиста? В напечатанном сборнике от религиозных стихов осталось только одно четверостишие (возможно, осколок более пространного стихотворения), в котором сжато сформулированы религиозные переживания молодого Мандельштама:

Душный сумрак кроет ложе,
Напряженно дышит грудь...
Может, мне всего дороже
Тонкий крест и тайный путь. (19)

Несмотря на хрупкость «тонкого креста», на скупость признаний, следует все же считать, что в духовном отношении 1910 год был годом переломным. Обращение в христианство началось, агностицизм, неизбежно заставляющий сомневаться в реальности бытия, окончательно отброшен:

Если в жизни смысла нет
Говорить о жизни нам не след.

Но религиозная тяга еще окрашена в индивидуалистические тона. Боязнь подводных камней означает, что парус веры еще не бросил якоря, не достиг материка, универсальности.

Два года спустя, идя в акмеисты, Мандельштам будет исповедовать мировоззрение уже определенно средневековое, можно сказать, святоотеческое, хотя и добытое, по всей вероятности, через Бергсона.

«А = А: — какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного a realibus ad realiora.

Способность удивляться — главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов — закону тождества. Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом — тот несомненный поэт.

Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений» (II, стр. 320-325)[13].

Подчеркивая с такой решительностью принцип тождества, Мандельштам примыкает к онтологическим постулатам древнехристианской эстетики: добро зело, а значит и прекрасно само сущее. Высшая ценность не объект (само понятие предполагает, что ему противостоит субъект), а его бытие. «Любить существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (II, стр. 324).

В этом антикантианском подходе — для Канта сущее сводится к логической категории — Мандельштам приближается к формулам псевдо-Диониса-Аэропагита: «Все, что существует, в той мере, в какой оно существует, причастно к добру» или Фомы Аквинита: «Сущее и добро суть взаимопереставимые понятия»[14].

Открывая средневековое мировоззрение, Мандельштам полностью принимает реальность в ее абсолютном бытии. Еще больше, чем у других поэтов-акмеистов, его поэзия наполняется бесконечным разнообразием творения. Краски, звуки, запахи, предметы, все живое вплоть до насекомых и моллюсков населяют стихи Мандельштама как некий поэтический отклик на библейское «да будет» и на славословие псалмопевца. «Небеса поведают славу Божию, твердь возвещает дела рук его» (псалом XIX). Его поэзия располагает «всем сущим без условий и ограничений». Она несет в себе космическую широту, так часто умаленную картезианским сомнением или романтической жаждой ухода в потустороннее[15].

Готический собор — живая иллюстрация этой иерархической сложности, стройной, организованной, похожей на разнообразие природы или на физиологическую осложненность человеческого организма, вышедших прямо из рук Божиих.

«Человек, — писал Николай Гумилев в проницательнейших заметках о «Камне», — наделен способностью все воз-

водить к единству; чаще всего, следуя этому пути, он находит Бога. Мандельштам же нашел кумира; любя реальность, но не забывая свой трепет перед вечностью, он соблазнился идеей Вечного города, Римом Цезарей и пап»[16].

Собор был для него символом множества, возведенного к единству и явленного в искусстве. Рим станет точкой всемирного единения, через которую нужно пройти, чтобы вписаться в исторический процесс. Но в жизненной необходимости пройти через Рим Мандельштам убедится, только когда ознакомится с творчеством Чаадаева, которое М.Гершензон в конце 1913 года впервые обнародует для русского читателя. Чаадаев поможет Мандельштаму найти свое место по отношению к себе, к своему происхождению, к Западу и к России.

Осенью 1914 года Мандельштам предложит «Аполлону» статью о Чаадаеве, которая пролежит девять месяцев в портфеле редакции[17]. Тогда же он пишет на ту же тему коротенькое стихотворение «Посох». Эти два текста не столько объективные оценки Чаадаева, сколько исповедание собственной веры.

Больше всего поразило Мандельштама в системе Чаадаева желание единства, единящего начала, которое позволило бы сосредоточить в одной точке мира все разнообразие исторического процесса. Мандельштам, мы это видели, сам испытал эту тягу к единству, стремление найти непрерывность в историческом разорванном времени. Как Чаадаев покинул родину в надежде найти на Западе точку единства, так и Мандельштам ушел из иудаизма в сложных поисках исторической преемственности. И оба они нашли в Риме, космическом месте, где сливаются «urbs» и «orbs», «urbs» и «rus», город и мир, город и природа, где все наследие античности было воспринято и претворено христианством, где папа — живой символ стоящего времени, именно то высшее единство, которого столь нехватало России, поздно вступившей на исторический

путь и которого еще больше нехватало иудаизму, выпавшему из истории.

Знаменательна в этом отношении единственная цитата из Чаадаева, которую приводит в своей статье Мандельштам: «Но папа! папа! Ну, что же? Разве и он — не просто идея, не чистая абстракция? Взгляните на этого старца, несомого в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне, теперь так же, как тысячу лет назад, точно ничего в мире не изменилось: поистине, где здесь человек? Не всемогущий ли это символ времени — не того, которое идет, а того, которое неподвижно, через которое все проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого совершается?» (II, стр. 286).

Не без односторонности и преувеличений Мандельштам противопоставляет Чаадаева (а значит, и самого себя) традиционному русскому мышлению, которое, по его мнению, мечтает покончить с историей и начать жить «просто» в каком-то бесформенном раю, где, «наконец, остаются наедине, без докучных посредников, двое — человек и вселенная». Толстой в этом смысле подал пример, когда, как пишет Мандельштам, «недавно... обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории». Однако так ли традиционен Толстой? В этой статье Мандельштам проходит мимо таких русских мыслителей, как Хомяков, Достоевский, Соловьев и другие.

Заслуга Чаадаева, с которым Мандельштам себя отождествляет, не столько в том, что он нашел единство в Риме, а в том, что он вернулся с Запада в Россию, тем самым исполнил миссию, возложенную на него родиной. (Известно, что, несмотря на свою близость к римской идее, Чаадаев так и не перешел в католичество.)

В глазах Мандельштама западничество Чаадаева не было отступничеством. Чаадаев «открыл свой Запад», а не Запад эмпирический. Парадоксальным образом «мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек

мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада». Россия ему подарила то единственное превосходство, которое у нее было перед Западом, — «нравственную свободу», «лучший цветок, ею взращенный», и эту свободу он принес с собой на Запад, «где все — необходимость, где каждый камень, покрытый паутиной времени, дремлет, замурованный в своде». Эта нравственная свобода стоит всего архитектурного величия Запада: «Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно». Тем самым его мысль осуществляет синтез между национальным и универсальным. Она «возносится» над национальным самосознанием «в суверенной личности, самобытной, а потому национальной». Мандельштам порицает тех, кто «духовно эмигрировал на Запад и кто тем самым живет «в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там»:

«Чаадаев знаменует собой новое, углубленное понимание народности как высшего расцвета личности и России, как источника абсолютной нравственной свободы.

Наделив нас внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор, и те, кто сделал этот выбор, — настоящие русские люди, куда бы они ни примкнули. Но горе тем, кто, покружив около родного гнезда, малодушно возвращается обратно!» (II, стр. 292).

Это заключение показывает, насколько судьба Чаадаева представлялась примерной, парадигматической. Сам Мандельштам в Париже испытывал ностальгию не по России, а по Финляндии, в судьбе Чаадаева он нашел указание, как вписаться в русскую историю, не проходя через все ее историческое прошлое. Если он характеризует русское традиционное мышление как неисторическое, если он отвергает как абстракцию, как чахлую выдумку киевских монахов идею о «Москве — третьем Риме», то это с целью «вернуться в Россию» не через условную ассимиляцию или под давлением обстоятельств, а по свободному выбору. Известны опасности ассимиляции: нена-

висть к происхождению, автофобия, доходящая иногда до самоубийства, раздвоение личности, неустойчивость, отсутствие твердой опоры в жизни, подражание, миметизм, ведущие к нравственным страданиям[18]. Всего этого Мандельштам хочет избежать. Чтобы получить нравственное право — по отношению к самому себе — не стать, а быть русским, Мандельштам должен был пройти через Рим.

Стихотворение «Посох» еще больше, чем статья, позволяет переадресовать Мандельштаму его трактовку Чаадаева. В нем имя Чаадаева исчезает, уступает место лирическому «я». Больше: перед нами стихотворение молодости, в котором «я» поэта выступает с не свойственной для этого периода четкостью. Ю.Левин справедливо заметил, что в стихах зрелого Мандельштама (после 1921 г.) «я» уже не подвержено никакой стилизации[19]. Но это верно и для «Посоха», представляющего исключение в сборниках «Камень» и «Tristia»: вот почему, как нам кажется, это стихотворение имеет особое значение для внутренней биографии поэта, каждое слово в нем весомо и требует комментария:

Посох мой, моя свобода,
Сердцевина бытия —
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

Пусть снега на черных пашнях
Не растают никогда,
Но печаль моих домашних
Мне попрежнему чужда.

Снег растает на утесах,
Солнцем истины палим.
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим!

В первой строке Мандельштам сталкивает два притяжательных местоимения первого лица — «Посох мой, моя свобода», как бы желая предотвратить всякое недоразумение, особенно у того читателя, который знает статью о Чаадаеве. Посредничество исчезает, символы присваиваются целиком лирическому герою. Посох и свобода, которые Мандельштам подарил Чаадаеву, здесь принадлежат ему. Более того, они составляют «сердцевину» не только личной судьбы, но бытия как такового, не только субъективную истину, но и всеобщую, долженствующую стать истиной всего народа. О каком народе идет речь, о русских или об евреях, или о тех и о других, не так существенно, поскольку истина по своей природе тяготеет к универсальности. В трудном переходе из одной среды в другую, в процессе приобщения к культуре, Мандельштам свободен от всякого чувства неполноценности, так как непосредственно примыкает к истине, которая выше всех национальных ограничений.

Вторoе четверостишье недвумысленно: кризис нахождения личности преодолен, и только этой ценой Мандельштам восстановил связь с землей: сначала он должен был обрести себя. Посох его — не странствующего Жида, он с определенным назначением: Рим, центр, «место человека во вселенной». Оттого Рим для Мандельштама источник веселья. Веселье римского паломника он противопоставляет «печали домашних», ему попрежнему чуждой. В статье о Чаадаеве «домашние» означают русских, здесь же речь идет скорее об еврейской среде, затвердевшей на мертвой точке: устойчивому снегу черных равнин противостоит снег вершин, который растает под солнцем истины.

Но истина возвышает Мандельштама над обычными понятиями отступничества и присоединения: он — от еврейского народа не отказывается, а с русским сливается актом свободного изволения.

С 1913 по 1915 год Рим занимает почетное место в мыслях и стихах Мандельштама. Из 80 стихотворений, составляющих третье издание «Камня», 12 имеют прямое или косвенное отношение к Риму. Изначально римская тема должна была объединиться в особом цикле (позже Мандельштам отказался от распределения стихов по циклам). «Посох» составлял вместе с двумя другими стихотворениями (посвященные: первое — Овидию, второе — Казанскому собору) триптих: в центре паломничество Мандельштама, а по сторонам — присутствие римлянина в России (Овидия) и русского в Риме (архитектор Воронихин).

Для Мандельштама Рим больше чем символ. Под влиянием чаадаевской мысли, но, вероятно, и какого-то таинственного лица, Мандельштам соблазнился римским выражением христианства[20]. Нехристианский Рим занимает у него скромное место, в то время как воинствующий католицизм, оснащенный богословскими аргументами, проступает недвусмысленно.

«Hier stehe ich — ich kann nicht anders»
«Здесь я стою — я не могу иначе»,
Не просветлеет темная гора —
И кряжистого Лютера незрячий
Витает дух над куполом Петра.

Отказ Лютера явно противопоставляется свободе того, кто взял посох и направился в Рим. В борьбе с бесформенным хаосом Мандельштам соблазняется римским авторитетом и порядком, превосхищенными императорами и исполненными папами. В сентябре 1914 года Мандельштам откликается на первую энциклику новоизбранного папы Бенедикта XV, обратившегося к воюющим нациям. Для Мандельштама это был повод ответить стихо-

творению, с которым Тютчев, 50 лет назад, обрушился на энциклику папы Пия IX «Quanta cura», обнародованную 25 ноября 1864 года. Тютчев призывал на папство высшую кару, за его «последнее кощунство, за отрицание свободы совести»:

Не от меча погибнет он земного,
Мечом земным владевший столько лет, —
Его погубит роковое слово:
«Свобода совести есть бред!»

Мандельштам отвечает Тютчеву, не потому, как полагает Пжибыльский, что видит в энциклике Бенедикта ответ на заблуждение Пия IX (Бенедикт ограничивается тем, что призывает народы к миру), а как раз наоборот: стоя на строго римских принципах, он считает, что «свобода — избранных удел»:

Есть обитаемая духом
Свобода — избранных удел.
Орлиным зреньем, дивным слухом
Священник римский уцелел.

И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: Roma!
Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя
Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

«Папа уцелел, — комментирует Пжибыльский, — потому что он воплощение не внешнего, физического принуждения, а авторитета нравственного порядка. Священное единство человечества может быть осуществлено

только этим внутренним авторитетом. Живая дисциплина Рима, согласно Мандельштаму, это и есть этот внутренний авторитет, чье назначение не разрушать свободу, а обеспечивать единство. Никто из русских поэтов XX столетия не ощутил так остро необходимость этого священного союза»[21].

ПОТРЕБНОСТЬ В СВОБОДЕ

Мандельштам, как мы видим, был совсем недалек от того, чтобы прибавить свое имя к тем немалочисленным аристократам крови (Гагарин, Голицын и т.д.) или духа (Печорин, Вяч. Иванов), которые перешли в католичество. Стихотворение, рисующее нам образованного аббата, показывает, насколько соблазн велик. В первом варианте упоминался французский католический поэт Франсис Жамм, который пользовался советами доброго священника. Может быть, Мандельштам помечтал о союзе между поэзией и кропилом?

«Католиком умрете Вы!» (74)

— сказал ему аббат перед тем, как исчезнуть в аллее парка. «Но Рим, — как писал Гумилев в 1916 году, — был только вехой в творчестве Мандельштама»[22]. Потребность свободы взяла верх. В стихотворении 1915 года Мандельштам восхваляет свободу и ставит ее выше верности и постоянства. Точнее, верность может быть только по отношению к свободе. Написанное в легком, домашнем стихе, это стихотворение знаменует собой разрыв с Римом:

О свободе небывалой
Сладко думать у свечи.
— Ты побудь со мной сначала, —
Верность плакала в ночи.

— Только я мою корону
Возлагаю на тебя,
Чтоб свободе, как закону,
Подчинился ты, любя...

— Я свободе, как закону,
Обручен, и потому
Эту легкую корону
Никогда я не сниму.

Нам ли, брошенным в пространстве,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть! (77)

И в конце того же года в докладе о Скрябине прозвучит недвусмысленное осуждение: «Все, что римское, — бесплодно, потому что римская почва камениста, потому что Рим — это Эллада, лишенная благодати» (II, стр. 318). А через год он откажется открыто от своей привязанности к Риму:

И никогда он Рима не любил. (85)

Через Рим Мандельштам понял универсальность христианства. Но сохранит он это чувство универсальности только освободившись от Рима.

Стихотворение «Евхаристия» характерно для эволюции религиозных взглядов Мандельштама. Опубликованное в «Tristia» среди стихов 1920 года, оно было написано, как мы теперь знаем из данных архива, в 1915 году. Речь, по всей вероятности, идет о латинской мессе, так как в православных церквах возношение чаши и потира скрыто от глаз верующих высокими дверями иконостаса. Но в этой высшей точке богослужения, когда время упраздняется, а пространство сводится до точки, должен прозвучать, говорит поэт, не латинский, а «лишь греческий

язык». Теперь уже не папа — символ стояния времени, а Воплощение и его «актуализация» в евхаристической жертве. Есть поразительное сходство между мандельштамовским «взят (или взять) в руки целый мир, как яблоко простое» и знаменитым стихом Уильяма Блэйка «hold infinity in the palm of your hand» — с той только разницей, что у Мандельштама нет и тени двусмысленности «между опытом трансценса и пантеистической расплывчивости»[23]. Наоборот, за религиозным переживанием у Мандельштама вырисовывается, может быть подсознательно, подлинное литургическое богословие: общее дело, в котором участвуют «все», которое в двух своих главнейших моментах возношения и причастия является космическим праздником. Поразительно, как Мандельштаму удалось схватить сущность христианского таинства, сущность самого христианства, не уклоняясь, как Блок (см. «Девушка пела в церковном хоре»), в психологизм или сентиментальность. Поразительна смелость того, кто первый в русской поэзии дерзнул в стихах писать о том, что казалось доступным одним мистикам и богословам.

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг,
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия как вечный полдень длится —
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится. (117)

Ключевые слова здесь те же, что были в римских стихотворениях: свобода (в окончательном варианте

«свободной» заменено равнозначным «полной грудью») и веселие. В более поздних стихах сопряжение этих двух слов уже не будет встречаться. В 1915 году Мандельштам приходит к внутренней свободе христианина, и эта свобода для него источник «неисчерпаемого веселья». Ведомый ею, он бросает Рим ради Византии, которая будет последним пристанищем его духовного пути. Конечно, не историческая Византия, с ее ограничениями, а христианство в греческом обличии, иными словами, Эллада, оплодотворенная христианским откровением. Конец паломничества: за идеей, за видением, наступит действие, экзистенциальное развитие идеи, ее дупликация в творчестве и жизни. Идея станет житием, судьбой.

НА ПУТИ К ХРИСТИАНСКОМУ ИСКУССТВУ

Философический доклад, которому Мандельштам придавал большое значение, затерялся в революционную бурю и долго считался пропавшим. Но значительные отрывки из него сохранились по рабочему черновику. То было сообщение, представленное Мандельштамом, вероятно, в конце 1915 года, на одном из заседаний Религиозно-философского общества (он состоял его членом с 1910 года) по случаю смерти Скрябина. Но Скрябин лишь отправная точка, предлог для того, чтобы развить своеобразную философию искусства, безусловно христианский подход к эстетике, или, если угодно, отрицание эстетики во имя онтологии.

При утере нескольких страниц, лишенный заключения, этот текст, весь состоящий из неожиданных ассоциаций (поэтическая проза), с трудом поддается пересказу.

Христианство, по мнению Мандельштама, определяется следующей триадой: цельность, личность, единство — иными словами, уверенностью в конечной победе единой и цельной личности над временем и смертью, уверенностью в **спасении** личности. Отправная точка Мандель-

штамовских размышлений, несомненно, сотериологическая. История повернулась спиной к христианству и потекла вспять. Главная опасность идет от теософии (в те времена она действительно пользовалась большим успехом), от буддизма, для которых нет ни единства, ни личности, ни времени, а следовательно нет и искусства. Но опасность идет также и от Рима, бесплодного и безблагодатного, поскольку он выражает авторитет-принуждение, рациональность и необходимость: «Рим восстал против Эллады, надо спасти Элладу от Рима». Но Рим только образ, прикрывающий третью опасность — иудаизм. «Если Рим восторжествует, это будет не его торжество, а торжество иудаизма, иудаизм всегда стоял за его спиной и ждет своего часа» (IV, стр. 100). Тогда снова история пойдет по противоестественному течению, «время потечет вспять», чему символом служит черное солнце Федры. В этих строках Мандельштам радикально порывает с религиознофилософскими позициями иудаизма, считая их антиисторическими. Отмежевываясь от возможных врагов истории и искусства, Мандельштам громко возвещает непреходящесть христианского искусства.

От искусства античности христианское искусство отличается абсолютной свободой. Античность боялась музыки, старалась изгнать ее из града; христианство, напротив, позволило образоваться «великому озеру» чистой музыки, самым ярким и славным примером которого является Девятая симфония Бетховена.

Христианское искусство — суверенно, так как оно всегда действие, основанное на великой идее искупления. Оно — подражание Христу, бесконечно разнообразное в проявлениях, вечный возврат к изначальному акту творения, который положил основание историческому бытию:

«Христианское искусство *свободно*. Это в полном смысле слова «искусство ради искусства». Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней *свободы,* ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва,

не искупление в искусстве, а *свободное* и *радостное* подражание Христу — вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, — что же остается? *Радостное* богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества, которое позволяет нам блуждать по тропинкам мистерии с тем, чтобы мы как бы от себя напали на искупление, пережив *катарсис,* искупление в искусстве. Христианские художники — как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура, благодаря чудесной милости христианства, есть отпущение мира на свободу для игры, для духовного веселья, для свободного «подражания Христу».

Христистианство стало в совершенно свободное отношение к искусству, чего ни до него, ни после него не сумела сделать никакая человеческая религия.

Питая искусство, отдавая ему свою плоть, предлагая ему в качестве незыблемой метафизической основы реальнейший факт искупления, христианство ничего не требовало взамен. Поэтому христианской культуре не грозит опасность внутреннего оскудения. Она неиссякаема, бесконечна, так как, торжествуя над временем, снова и снова сгущает благодать в великолепные тучи и проливает их живительным дождем. Нельзя с достаточной силой указать на то обстоятельство, что своим характером вечной свежести и неувядаемости европейская культура обязана милости христианства в отношении к искусству» (II, стр. 314-316).

Мы сочли нужным привести эту страницу целиком, так как ей нет равных не только в критическом творчестве Мандельштама, но и во всей современной философии искусства. Мы выделили курсивом два слова: «свобода» и «веселие», лейтмотив всего текста, проводящий мост к

стихотворению «Евхаристия». Христианское искусство в глазах Мандельштама аналогично евхаристии. Как и евхаристия, не повторяя единую жертву Христа, является не искупительным действием (поскольку искупление совершилось раз и навсегда), а его актуализацией, точно так же христианское искусство не может притязать на теургическую или сотериологическую роль, так как оно само производное от Искупления. Оно может быть лишь участием в Искуплении, актуализацией его, божественной игрой, уверенностью и веселием бытия, не только созданного, но искупленного Богом.

Христианское Откровение трансцендентно искусству (что определяет полную его свободу по отношению к искусству), но в то же время питает его своею плотью, сообщает ему свою свободу.

Искусство как «подражание Христу», искусство как «благодарение», как «евхаристия» — никогда еще ни один поэт не давал такого смелого христоцентрического и таинственного определения. Для католического французского писателя-пророка Леона Блуа (отображающего западное мировоззрение, идущее от Бл. Августина) «христианского искусства не существует», эти два понятия «непримиримы». В лучшем случае «найдутся несчастные, которые будут одновременно художниками и христианами». Но искусство как таковое — «чуждый паразит на коже первого змия». Питаясь своей бесконечной гордыней, оно «соревнуется с Всевышним», и только Средневековью удалось его на время обуздать. Но уже с Возрождения этот «закоренелый мятежник ощерился и всюду провозгласил свою извечную враждебность» (христианству)[24].

Поразительное расхождение между французским писателем-католиком и русским обращенным евреем! Конечно, следует себя спросить, не слишком ли у Мандельштама безгрешно-райское представление об искусстве. Какую часть имеет зло в искусстве, как отражаются в нем недостаточность и греховность художника?[25] Правда, чистая поэзия, лирика, как и музыка, свободна от натура-

лизма в описаниях, от искривления сатиры, пожалуй, даже и от разложения формы: она почти всегда утверждает вечно-сущее.

В поисках близких к Мандельштаму мыслей об искусстве мы натолкнулись на Уильяма Блэйка (читал ли его Мандельштам, мы не знаем — он был переведен К.Бальмонтом, — на Гумилева влияние Блэйка установлено). У английского поэта мы находим райское, христоцентричное определение воображения, т.е. того же искусства. «Мир воображения принадлежит миру вечности. Все вещи заключены в их вечных формах в божественном теле Спасителя, истинной лозе вечности. Воображение предстало мне приходящим на Суд со своими святыми, отбросив все времена, чтобы водворилась вечность. Жители этого рая проводят время в беседах о духовных усладах. Здесь уже не говорят о добре и зле, ни о тайнах лабиринта Сатаны: они ведут беседу с вечными реальностями — теми, что существуют в человеческом воображении»[26].

Хотя Блэйк и говорил о «частных реальностях», его формулировки, по сравнению с мандельштамовскими, носят слишком идеалистический, платоновский характер: в идеал-реализме Мандельштама не бывает противопоставления между историей и метаисторией, между конечной органической жизнью и миром вечности. Все — в нездешнем, но все нездешнее присутствует здесь на земле, поскольку воплощенный Бог взял на себя всё земное. Воплощение радикально изменило соотношение между временным и бесконечным, до некоторой степени упразднив платоновский дуализм. Мандельштам воспринимает соотношение между временным и вечным как постоянное общение между этими категориями: «История — это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю» (II, стр. 286). Уильям Блэйк только и думал, что о «первородном грехе» (Пьер Бутан), Мандельштам только и думает, что об искупительном Воплощении. Зло для него су-

ществует как некое «вне» по отношению к христианской цивилизации.

В 20-х годах Мандельштам с тревогой отметит саморазрушительные поползновения современного искусства: «В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение — все это еще décadence. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. Charogne Бодлера высокий пример христианского отчаяния. Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытуется форма, а на самом деле гниет и разлагается дух» (II, стр. 225).

Не всякое искусство находится в непосредственной зависимости от Воплощения, но может ли оно выстоять, если поворачивается к нему спиной? А что касается до христианского искусства, не предполагает ли оно, по крайней мере в наши времена, что художник доводит подражание Христу до мученичества, пусть это мученичество внутреннего порядка, как это было с Бодлером и декадентами: не писал ли о нем Мандельштам, что он «был мучеником в самом подлинном христианском смысле слова martyre»? Декаденты — мученики «духа», этим они уподобляются первохристианам. Но с того момента, как государство и общество противоборствуют духу, поэтам грозит и подлинное мученичество. Не случайно доклад «Пушкин и Скрябин» начинается с видения смерти, освещенной солнцем: «Пушкин и Скрябин — два превращения одного солнца, два превращения одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли *полной* смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа

целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы» (II, стр. 313).

Подлинное предвидение, относящееся не столько к Скрябину, сколько к самому Мандельштаму, судьба, завершающая «imitatio Christi»: преображенная и преображающая смерть, к тому же отождествляющая поэта с нацией. Знаменательно, что Мандельштам говорит о смерти **русской, соборной** (это слово, пущенное в ход славянофилами, пожалуй, впервые под пером Мандельштама применяется к смерти). Смерть *καθ' ὅλον* сообразно целому, в глубоком согласии с целым, с русской землей, с русской историей, с живыми, как и с мертвыми, с правдой и истиной, с трансцендентным: смерть не только национальная, но и вселенская, или, говоря словами Мандельштама, «национальная и синтетическая» (II, стр. 291).

В этой перспективе мы смеем утверждать, что своим мученичеством Мандельштам завершил свою, мало сказать, ассимиляцию, свое вхождение в плоть и кровь России: вместо того, чтобы оставаться где-то позади, в стремлении догнать историю, которая не была историей его предков, он сам стал составной частью этой истории, пророческой и парадигматической ее жертвой, угловым камнем будущей судьбы России.

В 1910 году Мандельштам сближается с Сергеем Каблуковым, который заботливо относится к религиозно-философскому становлению молодого друга. Каблуков удивляется, что в стихах 1916 года религия и эротика почти кощунственно переплетаются. Связь между эросом и религией появилась у Мандельштама с самого начала: в 1910 году Мандельштам увидел в христианстве путь к целомудрию, к искуплению плоти. В беседе с Каблуковым Мандельштам как-то признал, что «пол ему особенно опасен, поскольку он ушел от иудаизма, спасение было бы для него быстрый переход в православие» [27]. В формальном, каноническом смысле, Мандельштам не перешел в православие, революция разъединила друзей (Каблуков

умер в 1919 году), государственная религия подверглась уничтожению, обстановка изменилась. Но между 1916 и 1920 годом, накануне землетрясения и в первые годы великой разрухи, стихи Мандельштама окрашены в определенно русский и православный цвет. Помимо Каблукова, Мандельштам испытал еще и значительное религиозное влияние безверной Марины Цветаевой: вся первая половина 1916 года прошла под знаком их любовной дружбы[28]. По своему обыкновению, Цветаева «дарила» Москву своему другу, водила его в Кремлевские соборы «с их итальянскою и русскою душой», в чтимые народом часовни... Мандельштам ездил гостить к сестрам Цветаевым в их деревенский дом в Александрове среди типично русской природы. После этой поездки, закончившейся «бегством» Мандельштама, между двумя поэтами установился лирический диалог; вначале мирный и гармонический, он приобрел постепенно зловещие черты. Как всегда у Мандельштама, в стихах личный план и исторический тесно переплелись. Через это краткое, но и интенсивное знакомство петербуржец, еврей, западник, столкнулся с московским православием, с глубинной Россией.

В стихах о Кремлевских соборах, чья многоголосица напоминала ему женский хор, слово «русский» употреблено четырежды, как будто Мандельштам открывает его впервые с удивлением и ностальгией. Марина и соборы сливаются воедино:

И в дугах каменных Успенского Собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой. (84)

Марина — та же античная «аврора», но с русским именем и «в шубке меховой» (греческие образы позволяют дать общее значение частному).

Второе московское стихотворение, посвященное Цветаевой, носит еще более явный историософский характер:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки,
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, —
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подожгли. (85)

Первые две строфы очерчивают пространство стихотворения, от Воробьевых гор, с которых взор окидывает всю столицу, до Иверской часовни, где собралась толпа; они же предвещают роковой исход, символизированный драмой в Угличе. Третья строфа центральна и по положению и по смыслу: в ней Мандельштам открыто отказывается от своей недавней любви к Риму. Мандельштам не говорит здесь от своего лица (некоторые исследователи думают, что под местоимением «он» скрыто историческое лицо, например, Владимир Соловьев). Но то, что подлежащее дано в третьем лице, означает всего лишь характерное отстранение автора от лирического героя. По

всему контексту ясно, что поэт говорит о себе. В статье о Чаадаеве Мандельштам осудил националистическую теорию Москвы — третьего Рима как «чахлую выдумку киевских монахов» (II, стр, 286). Теперь же он ей пользуется как образом для обозначения собственной судьбы. Под тремя встречами не имел ли в виду Мандельштам иудаизм, римо-католичество, наконец, византийско-русское православие?[29]

В том же году, в связи со смертью и похоронами матери, Мандельштам лишний раз отмежевался от иудаизма, обозначив его в стихах угрожающими символами черного и желтого солнца. Черное солнце, унаследованное от Еврипида, — чистое отрицание, отсутствие света в самом источнике света. Желтое солнце — инфернальный цвет, цвет разрыва, измены. Осуждение иудаистической религии здесь безусловно: она и ее жрецы лишены благодати:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее —
Баю баюшки баю —
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели,
Черным солнцем осиян. (91)

Третьей встрече суждено быть последней: византийско-русское христианство завершает духовный путь. А дальше — последствие выбора: трагическая судьба, завершающаяся национальной жертвой.

Поразительно, что в своих прощальных стихах к Мандельштаму (их краткая дружба закончилась резким разрывом) Цветаева тоже предчувствовала трагическую судьбу Мандельштама:

Ах, запрокинута твоя голова
Полузакрыты глаза — что? — пряча.
Ах, запрокинется твоя голова —
Иначе.

Голыми руками возьмут — ретив! упрям! —
Криком твоим всю ночь будет край звонок!
Растреплют крылья твои по всем четырем ветрам,
Серафим! — Орленок!

Но подвластная волнению чувства, мало внимательная к социальной атмосфере, Цветаева думала, что гибель придет от женщины:

Гибель от женщины! Вот же знак
На ладони твоей, юноша!

Мандельштам, напротив, имел более точное предчувствие, понимал изнутри, что его судьба переплетется с трагической судьбой страны. Впервые Мандельштам обратился с мольбой «участвовать» в судьбе России в 1913 году (стихотворение было запрещено цензурой):

Курантов бой, и тени государей...
Россия, ты на камне и крови,
Участвовать в твоей последней каре
Хоть тяжестью меня благослови! (163)

В стихах, посвященных Цветаевой, историософская перспектива уточняется. Народ, толпящийся у Иверских ворот, становится угрожающим, как, впрочем, и весь пейзаж. Это глубинная Россия (описанная почти в те же годы Гумилевым в стихах о Распутине), мало тронутая цивилизацией: черные ухабы, худые мужики, злые бабы.

Игрой ассоциаций, восходящей к параллели, проведенной Цветаевой между ней и Мариной Мнишек, Мандельштам уподобляет себя лже-Димитрию. Образ двоится: поэт разделяет судьбу Димитрия — и по чужому происхождению, и по будущей насильственной смерти. Но уподобление этим не ограничивается, в тех же стихах возникают другие исторические образы: невинного царевича Димитрия, убиенного в Угличе, и, по мнению Харджиева, царевича Алексия, умерщвленного Петром Великим[3]. Если это так, то Мандельштам имеет в виду всех умученных царевичей, законных или нет. А зная, насколько поэзия Мандельштама провидческая, мы можем себя спросить, не возвещают ли эти стихи трагическую судьбу последнего царевича Алексея Николаевича? Так или иначе, но Мандельштам входит в русскую историю одновременно через ложное притязание и через подлинную жертву. Не «тяжестью» просто, а «смертью» будет он участвовать в «последней каре» России. Мандельштам изъявляет желание слиться с Россией «кенотически», не с ее роскошью и славой, но с ее тайной, двоящейся сутью, с уничижением тех, кого раздавили государство или превратности судьбы.

Революция 1917 года не поколебала христианской уверенности Мандельштама, его метафизического понимания истории. Убийство эсера комиссара Линде представлено им как «нисхождение в ад», благословенное самой Россией. Переворот, сбросивший Керенского, уподоблен суду народа над Христом (возможно, Мандельштам поверил в слух о его смерти?).

Подобно другим представителям интеллигенции, испуганным Революцией, Мандельштам испытывает влече-

ние к Церкви. Николай Бруни, один из лучших его друзей (он будет по имени назван в «Египетской марке»), по образованию инженер, становится священником (он погибнет, как и Мандельштам, в концлагере). В ноябре 1917 года Мандельштам посвящает стихотворение последнему обер-прокурору Синода и первому министру культов А.В.Карташеву, политику и церковнику. В первоначальной редакции оно носило название «Иудеям», но по всему контексту ясно, что название взято в порядке аналогии. Снова иудаизм окрашивается в черно-желтые тона, он — ночь, несущая смерть и небытие.

Катастрофа, переживаемая Россией и Церковью, уподобляется мраку, покрывшему Иерусалим в момент смерти Христа, и разрушению города римлянами. «И храм разрушенный угрюмо воздвигался...», вероятно, относится к Православной Церкви, которая на Всероссийском соборе пытается обновиться перед бурей. Надежда Мандельштам полагает, что «молодой левит» — это сам поэт. Мы уже указали в первой части, насколько портрет левита похож на Карташева. Под иудеями (как несколькими годами раньше в очерке о Скрябине) Мандельштам имеет в виду всех, кто, независимо от того, еврей он или нет, противится христианской цивилизации и примыкает к новой власти, где ночь и небытие.

Образ ночи, не проницаемой ни свету свечей, ни даже свету дня, повторяется в коротком стихотворении, в котором Мандельштам смело уподобляет себя патриарху Тихону, ставленнику последнего собора: своего рода самопосвящение! Как и патриарх, Мандельштам берет на себя неосвященный мир, чреватый слепотой и раздорами, а для поэта и для первосвященника — венцом мученичества.

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи,
И среди бела дня останусь я в ночи,
И, зернами дыша рассыпанного мака,
На голову мою надену митру мрака:

Как поздний патриарх в разрушенной Москве,
Неосвященный мир неся на голове,
Чреватый слепотой и муками раздора,
Как Тихон, — ставленник последнего собора. (193)

Но, конечно, поэтическое отождествление обязует поэта лишь в ином, глубочайше-личном плане. На самом деле 28-летний поэт-лирик не несет прямой ответственности за судьбы Церкви или страны, что позволяет ему, как и многим другим, бежать от надвигающейся ночи в более мирные — до времени — и теплые края. Находясь во время Гражданской войны под благосклонным небом Крыма, он может вволю — час его еще не пришел — упиваться «чистым воздухом христианства». Крымские холмы напоминают ему Тоскану, крутизны гор — соборы, и через эту нить тончайших ассоциаций он вновь и вновь громко заявляет о вселенности, вечности и надмирности христианства.

. . . .
Вот неподвижная земля, и вместе с ней
Я христианства пью холодный горный воздух,
Крутое Верую и псалмопевца роздых,
Ключи и рубища апостольских церквей.

Какая линия могла бы передать
Хрусталь высоких нот в эфире укрепленном,
И с христианских гор в пространстве изумленном,
Как Палестины песнь, нисходит благодать. (106)

Обратим внимание на заключительное слово «благодать». Она для Мандельштама осязаемая реальность, космическая и христоцентричная, в конечном итоге — критерий всякого истинного бытия. С одной стороны стоят в одном ряду благодать, творение, плодотворность, с другой — на противоположном полюсе — безблагодатность, небытие, бесплодность, бесполость.

Противопоставление христианства и революции нашло себе яркое выражение в двух стихотворениях 1920 и 1921 годов. Первое, найденное недавно в Харькове, где как будто и было написано, несмотря на некоторую неясность, позволяющую разные толкования, на наш взгляд, безоговорочно осуждает революцию Октября как обреченную на бесплодие в настоящем и в будущем из-за ее отказа от Вифлеема, от тайны Воплощения.

Где ночь бросает якоря
В глухих созвездьях Зодиака,
Сухие листья октября,
Глухие вскормленники мрака,
Куда летите вы? Зачем
От древа жизни вы отпали?
Вам чужд и странен Вифлеем
И яслей вы не увидали.

Для вас потомства нет — увы!
Бесполая владеет вами злоба,
Бездетными сойдете вы
В свои повапленные гробы,
И на пороге тишины,
Среди беспамятства природы,
Не вам, не вам обречены,
А звездам вечные народы.

Впервые, пожалуй, у Мандельштама звезды приобретают положительное значение, поскольку они соотносятся со звездой, озарившей Вифлеем. (Противоположное толкование Г.Фрейдина нам кажется неубедительным. Он полагает, что сухие листья октября — это Белое движение, осужденное историей, а Вифлеем — образ нового мира[31]. Но ведь в октябре все листья сухие, а переосмысление Вифлеема в категории антихристианской революции было бы необычным для Мандельштама приемом.)

В 1914 году Мандельштам восславил Казанский Собор, противопоставив его маленькое тело гиганту — Исаакovскому собору:

.........что скалью целой
К земле беспомощно прижат.

В 1921 году, «в годину страшных бед», он, наоборот, обращается к Исааку, к его торжественным службам Страстной недели, в которых осуществляется переход от Ветхого Завета к Новому... Здесь он возвеличивает русский собор и православное богослужение (где сочетаются смирение и царственность) над мировыми, вселенскими, но чужими соборами Софии и Петра, воспетыми в «Камне».

Мандельштам произносит своего рода клятву верности «волчьему следу несчастья», который приводит к собору:

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры.

Написанная в январе 1921 года или чуть позже, весной, эта ода во славу русского православия, помещенная в виде заключения ко всему сборнику «Tristia», звучит как прощание. Она будет последним стихотворением до 1937 года, в котором открыто говорится о христианской вере. Церковь скоро подвергнется преследованиям, не имевшим в истории себе равных: под напором безбожного государства она разделится, обескровится, а после 1937 года от нее не останется камня на камне; Сталин ее «пережжет на уголь» (по образному выражению Б.Слуцкого). Корифеи религиозно-философского возрождения будут изгнаны на Запад или на Северо-Восток, в лагеря; монастыри и духовные школы закроются; религиозная книга

окажется под строжайшим запретом, цензура с особой бдительностью будет гнать из печатного слова всякое выражение религиозного чувства. Такой коренной поворот в духовной судьбе России не мог не отразиться на поэзии Мандельштама. Религиозное чувство у Мандельштама потеряет связь с исторической церковью, оно уйдет внутрь, станет менее явным, чтобы загореться ярким светом незадолго перед смертью. Но клятву он сдержит: «вовеки» он останется верным, несмотря на все соблазны, «волчьему следу» страдания, ведущему в Царство Божие.

В 1921 году в статье, где философия и поэтика искусно переплетаются, мы найдем еще одно последнее исповедание веры. Опрокидывая, как некогда Бодлер, вульгарные теории прогресса, Мандельштам утверждает «жизненность» старого мира, уже объявленного обветшалым или подлежащим полному разрушению. Нет, «старый мир», т.е. вся та система ценностей, которая его создала, «жив более, чем когда-либо», благодаря тому, что он отныне «не от мира сего». Культура отделилась от государства и стала «церковью», т.е. чистой ценностью, трансцендирующей социальную жизнь. Французская революция осуществила отделение Церкви от государства, русская революция пошла дальше: она отделила от государства Церковь-культуру. В этом разобщении Мандельштам видит положительную сторону: «Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние. Наконец, мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье» (II, стр. 222-227). Снова соединены два краеугольных понятия религиозного мировоззрения Мандельштама: свобода и веселье. Нет веселья без внутренней свободы, нет внутренней свободы без веселья — даже в самых тяжких испытаниях.

Отделение от государства, от внешнего мира, позволяет осуществить единство духовного и физического, вечного и того, что во времени может или должно быть спасенным. Здесь Мандельштам провозглашает мысль, ко-

торая заодно осуждает и спасает, — настоящая пророческая вспышка, которой суждено освещать сознание будущих поколений: «Христианин, **а теперь всякий культурный человек — христианин,** не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово плоть и простой хлеб — веселье и тайна» (II. стр. 223).

В этом афоризме, который Мандельштам оставляет, по обыкновению, нераскрытым, поэт вновь отчетливо заявляет в дни торжествующего атеизма веру в Воплощение. Европейская культура и есть то место, где ярче всего сказалось присутствие Христа в истории, она — как бы продолжение Церкви. Связь между христианством и культурой нерасторжима. Известный французский подвижник и миссионер, Шарль де Фуко, избравший наипростейшую жизнь в пустыне, утверждал в начале века: «В наши дни всякий христианин должен быть обязательно культурным человеком». Обе формулы, хотя и с разных сторон, сходятся в той же точке, в том же убеждении: человек современности не может быть чужд культуре, которая целиком обязана своей сутью христианской вере в реальность Воплощения. Слова Мандельштама о том, что «всякий культурный человек — христианин», звучали в дни разъяренного «штурма небес» как предупреждение и вызов: отказ от веры в Воплощение Бога ведет неизбежно к варварству. Только Воплощение способно, в отличие от безбожного материализма и от буддийской абстрактной духовности, осуществить, по образу Халкидонского догмата, неслиянность и нераздельность материи и духа.

В 1921 году Мандельштам еще надеется, что обмирщение государства не помешает добрым и даже полезным отношениям с искусством. Как в Древней Руси князья оберегали независимость монастырей «для совета», так «внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже

пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения времени».

Если государство голодное и прожорливое, то время еще голоднее его. Мандельштам хочет верить, что государство будет искать союза с культурой в общей борьбе со временем.

Но на самом деле он предчувствует, что в жизни слова начинается новая «героическая эра»: «Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание». Государство отрицает слово, и, в то же время, «нет ничего более голодного, чем современное государство». «Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта», но хочется добавить: только в той мере, в какой государство принимает это сострадание. Мандельштам не доводит своих интуиций до конца, так как он еще не в состоянии принять всех вытекающих из них выводов. Государство оказалось столь же голодным, как время, если не больше, стремящимся, как и оно, пожрать культуру, во всяком случае, оно не хотело никакой зависимости от нее, более того, оно готово было отомстить культуре за эту зависимость. Всякий культурный человек — христианин, всякий христианин — потенциально мученик, всякое подлинное слово — страдание перед угрожающим лицом двух пожирателей: времени и современного государства — таковы глубинные убеждения Мандельштама «на пороге новых дней».

ТЕЛЕОЛОГИЧЕСКАЯ ТЯГА

Наряду с христологией культуры, Мандельштам развил философию истории на противоположном полюсе всех теорий о бесконечном прогрессе.

От ускорения истории, от изменения «количества содержания событий, приходящихся на известный промежуток времени, заколебалось понятие единицы времени...»

(II, стр. 241). Чтобы спасти единство в вихре изменений, Мандельштам прибегает к бергсоновской системе, к внутренней связи между явлениями. Бергсон, часто им цитируемый, был знаком ему с молодости; более чем вероятно, что во время пребывания в Париже он ходил на его знаменитые лекции в Коллеж де Франс. Без преувеличения можно сказать, что Мандельштам Бергсоном пронизан[32], даже если он иногда по-своему переосмысливает образы, которые у него заимствует. Так, он пользуется образом веера, который можно вволю раскрывать и закрывать, чтобы подчеркнуть единство явлений, в то время как у Бергсона этот образ представлен как зависимый от пространства и потому плохо передающий понятие действительности[33].

Мандельштам подвергает систематической критике теорию прогресса в ее общих чертах, а затем во всех ее конкретных применениях — научных, социальных, религиозных и литературных: «...Прообразом исторического события в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия событий можно считать движение часовой стрелки по циферблату. Было пять минут шестого, стало двадцать минут... Схема изменения как будто есть, на самом деле ничего не произошло. Как история родилась, так может она и умереть; и, действительно, что такое, как не умирание истории, при котором улетучивается дух события, — прогресс, детище девятнадцатого века? Прогресс — это движение часовой стрелки, и при всей своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для самого существования истории» (III, стр. 191).

Прогресс склонен отрицать прошлое (вспомним, с каким презрением Маркс относился к крестьянству), отрицает он отчасти и настоящее, поскольку оно только тем и ценно, что подготовляет будущее, которое явится отрицанием Истории. В этом отказе от прогресса в пользу Истории, от историцизма в пользу события, Мандельштам несомненно вдохновляется Бергсоном. В теории прогресса отрезки времени себя перечеркивают, последующее всегда

лучше предыдущего. В бергсоновской системе, которую Мандельштам развивает на свой лад, каждое мгновение обогащает, «новое возникает беспрестанно», и только наш разум «не способен постичь творение нового в его динамизме, т.е. в том, что несекомо, в его гениальности, т.е. в том, что в нем подлинно творческое»[34].

«Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне — теории прогресса» (II, стр. 242). В глазах Мандельштама «расплывчатость, неархитектурность европейской научной мысли XIX века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо, он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в мистике, в политике, в богословии» (II, стр. 243).

В теософии, на которую он уже решительно нападал в 1916 году, Мандельштам видит «прямую наследницу старой европейской науки»: «...та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении (карма), тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к познанию деятельности, и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, всепонимание, граничащее с ничегонепониманием» (II, стр. 243).

Эволюционная теория в применении к литературе кажется ему попросту «убийственной». В литературе нет прошлого, нет отживших эпох или форм: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Ка-

тулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл» (II, стр. 242). «Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может...» (II, стр. 243).

Как и историческое время, литература не знает последовательности событий, еще меньше знает она прогресса по прямой линии или улучшения: существенны лишь внутренние соотношения между явлениями, их внутреннее единство.

Центр единства, ось, позволяющая развернуть во времени разрозненные явления литературы, и есть «язык народа». Мы тут возвращаемся к отправной точке, к формуле, предложенной А.Коэном: «Страна поэта — его язык». Но теперь мы можем пойти и дальше, сказав: «Язык осуществляет единство литературы». Более того, Мандельштам уверяет, что русский язык обладает особой статью, особым статусом: «В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и не надолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью»*.

Эта особенность русского языка — мы можем ее определить как онтологическую сгущенность — роднит его с таинством Воплощения и наделяет его особым местом в земном граде. В то время как на Западе Государство и Церковь держали язык вне себя, изолировали его, окружив государственными и церковными учреждениями, в России произошло обратное: «русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы». Поэтому в

России язык наиболее существенный элемент: он одновременно ее суть и ее история: «Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни» (II, стр. 246).

Мандельштам видит эллинизм русского языка в его «бытийственности»: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие». «Слово-жизнь», «слово-событие» неотделимо от глубинной жизни народа и страны: «...русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное **воплощение** (выделено нами. — Н.С.) и действие разумной и дышащей плоти». Русский язык связан «с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим». Чаадаев был неправ, когда утверждал, что у России нет истории, он прошел мимо языка (как и многого другого): «Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история».

«У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории».

В 1928 году Мандельштам с хитрым лукавством утверждал, что он признателен Октябрьской революции за то, что она отняла у него «„биографию".. навсегда положила конец... существованию на культурную ренту» (II, стр. 217). То, что говорил Мандельштам о себе, верно и о всей русской истории. Революция лишила Россию ее исторической биографии, последовательности событий. Отныне проблема ассимиляции для выходцев из нерусских семей ставилась иначе. Как примкнуть к истории, чей

ход остановлен, чей позвоночник разбит? Стремясь к цельности, внутренней связи, Мандельштам находит их в литературе, но и литературе угрожает распад. Последнее прибежище — русский язык, единственная цитадель, которая продолжает стоять, в то время как все другие исторические учреждения разваливаются (классы, объединения, церковь). Отныне только язык способен предохранить свою и чужую внутреннюю свободу от внешних посягательств. Отношение Мандельштама к языку напоминает Тургенева, разъеденного шопенгауэрским пессимизмом, но сохранившего в старости нетронутую, почти что религиозную веру в гений русского языка.

Мандельштам считал, что для России «отлучение от языка равносильно отлучению от истории». «„Онемение" двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти». В конечном итоге нигилизм и есть «отлучение от слова». Позже, в воронежской ссылке, один против всех, «сам-друг», Мандельштам — «работая речь» — будет сознательно укреплять историчность России, участвовать в ее истории:

Как Слово о полку, струна моя туга. (312)

Так историография Мандельштама переходит в поэтику, сливается с ней, и, обратным образом, поэтика отсылает в свою очередь к истории.

Мы находим у Мандельштама еще и другое определение эллинизма, которое не сводится к одной метафизике или к чистой филологии, но имеет отношение к обеим: «...внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (II, стр. 253). С этой точки зрения, эллинизм — это все «окружение человека», его гуманизация, точнее, «гоминизация», «согревание... телеологическим теплом». «Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кла-

дется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я» (II, стр. 254).

Образ веера, упоминание Бергсона позволяют связать все эти разные определения эллинизма. Христоцентричный в подходе к искусству, Мандельштам антропоцентричен в ощущении реальности, будь она пространственная или временная. У него человек — мерило всех вещей, так как только человек, созданный и искупленный Богом, свободен от ига времени. «Все, что проходит, только образ». Принцип тождества, возвеличенный в 1912 году, действителен только тогда, когда время не имеет власти над ним. Ронсаровскому сонету

Уходит время, бежит оно,
Увы, не время, уходим мы, —

Мандельштам верно ответил бы: время уходит, но мы остаемся, ибо, как гласит эпиграф к ахматовской «Поэме без героя», «Deus conservat omnia». Поэтическое искусство, как и всякое другое, участвует в заговоре против разрушительных сил. Исторические события в их развертывании во времени, предметы в их пространственном расположении ценны только той внутренней связью, которая устанавливается между ними через человека. Иначе говоря, всякое расстояние может упраздниться, и сотворенный мир, в конечном итоге, лишь огромный раздвижной дом, огромная домашность, в которой человек ощущает уют очага.

Мало кто, как Мандельштам, воспринимал с такою силой амбивалентность времени; мало кто так ясно видел катастрофическую его сторону, мало кто с таким пылом пытался противоборствовать этой катастрофичности:

«Душевный строй поэта, — писал Мандельштам о Блоке (но, как почти всегда, думая о себе), — располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами». Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок» (II, стр. 275). Несколькими годами раньше Мандельштам, воспевая длительность времени, прибег к дантовскому понятию божественно-космической любви, управляющей и природой и искусством:

И море, и Гомер — все движется любовью. (78)

Чем больше поэт опирается на этот источник энергии, движущий временем, но стоящий над ним, тем сильнее он ощущает катастрофическую, эсхатологическую природу времени. Время — поле битвы, где борются начала творческие и силы разрушительные.

Мандельштам пытался дойти до источников современной катастрофы, проявившейся медленным оползанием последних лет XIX века и неисправимым катаклизмом XX века. Нелегко построить логически, развернуть систематично историософские взгляды Мандельштама в целом. Мандельштам всегда мыслил вспышками, обрывками, ассоциациями, и в его размышлениях зияния или умолчания бывают не менее красноречивы, чем формулировки. «Я мыслю опущенными звеньями», — как-то признался он Э.Герштейн. От иудаизма Мандельштам сохранил главное — «настойчивую потребность практического монотеизма» (которую он приписывает Бергсону, «глубоко иудаистическому уму»[35]), т.е. все, что в иудейском мышлении подготовлено к тайне воплощения Бога в истории. Отрекаясь от иудаистической религии предков, от их

духовного, культурного и социального гетто, Мандельштам оставался верен «крови пастухов, патриархов и пророков», что текла в его венах. Практический монотеизм предполагал признание Воплощения. Владимир Соловьев дал блестящий анализ духовных структур еврейского народа. Мандельштам, вероятно, был знаком с этой статьей. В частности, Соловьев писал: «Еврей верит в невидимое... но хочет, чтобы невидимое стало видимым и проявило бы свою силу; он верит в дух, но только в такой, который проникает все материальное, который пользуется материей как своей оболочкой и своим орудием. Не отделяя духа от материального выражения, еврейская мысль тем самым не отделяет и материю от ее духовного и божественного начала»[36].

В свете этих слов мы видим, что Мандельштам, став христианином, исповедуя во всех измерениях (включая филологию!) догмат Воплощения, лишь завершил, исполнил собственное иудейство.

«Mutatis mutandis», такого же рода подход наблюдается у Мандельштама и к эллинистическому наследию. Эллинизм, по Мандельштаму, не сводится к античности: это греческий дух, искупленный, очищенный христианством. Античность как таковая проявляется в первую очередь в «Фуриях», злобных демонических силах, которых никто и ничто не может остановить. Согласно Мандельштаму, французская революция не столько победа просветительских идей XVIII века, сколько неожиданное вторжение античных фурий, превративших «в своих последователей самых яростных своих противников». Мандельштамовский эллинизм — это древнегреческие гуманизм и гармония, но освобожденные от всего демонического, очищенные и преображенные христианством.

Высшей точкой развития человечества остаются неизменно Средние века, когда не знали ни равенства, ни пагубной теории прогресса, и с уважением относились к иерархическим перегородкам. В те времена торжествовали физиология и архитектура. С детства Мандельштамом

владел «демон архитектуры», открывшийся ему в строении сосновой шишки: символ победы материи над пустотой, сложности над простотой, архитектура — проекция в пространстве могучего физиологического состава, отличающего человека. Архитектурная тема не покинет Мандельштама никогда, начиная от стихотворения «Нотр Дам» в 1912 году и кончая стихами о Реймском и Лаонском соборах 1937 года.

Для Мандельштама средневековье определяется готикой: она высшее выражение «физиологического гения». «Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования» (II, стр. 308-309).

Мы видим здесь, что Мандельштам настаивает на примате всякой человеческой личности, независимо от конкретной пользы отдельного индивида.

Мысль о том, что человек средневековья не столько центр вселенной, сколько необходимая, незаменимая частица сложнейшего строения или физиологического организма, была развита Мандельштамом еще в 1912 году в его акмеистическом манифесте: «Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для той эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное

личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу «равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия» (II, стр. 323-324).

Образ «заговора против небытия», унаследованный от Бергсона[37], возвращается как лейтмотив почти во всех критических статьях Мандельштама: навязчивая идея, или, если угодно, основной пафос его мысли и творчества.

От Средних веков, достигающих апогея в треченто, но продолжающих оплодотворять литературу вплоть до XV века (Виллон), Мандельштам переходит непосредственно к эпохе просвещения. О Возрождении почти ничего не сказано: Мандельштам откроет его ценности позже, в основном, через итальянскую поэзию, через Ариоста и Тасса, но в конце 30-х годов он уже не вдается в историософские концепции: уж слишком «фурии» завладели историей.

О XVIII веке мысль Мандельштама двоится. Век секуляризации, обмирщения по преимуществу, он еще зависит от средневековых категорий, хотя и пытается их взорвать. «Просвещенные умы» продолжают мыслить в тройственной системе, делящей общество на тех, кто молится (orantes), кто воюет (bellatores) и кто производит (laboratores). Но «вся агрессивная потребность века... обрушилась на жреческую касту»: «Литургия была занозой в теле восемнадцатого века. Он не видел вокруг себя ничего, что так или иначе не было бы связано с литургией, не происходило бы от нее. Архитектура, музыка, живопись — все излучалось из одного центра, а этот центр подлежал уничтожению» (II, стр. 278-279).

XVIII век уничтожил «источник света», заменил его «выдуманным язычеством, мнимой античностью», не подлинной, а утилитарной. Рационалистические моменты мифологии как нельзя лучше подходили веку, «позволяя ему

населить опустошенное небо, низведенное до ранга простого холста, всякими аллегориями». Так позднее барокко, если и родилось, как думал Унгаретти, из отвращения к пустоте, тем не менее, в отличие от готики, всего лишь бутафория, не творческое начало, а механическое заполнение пространства.

Мандельштама все же прельщают «элементарные формулы XVIII века», правовой дух естественного договора, наивный материализм, схематический разум, дух целесообразности. Все эти ценности, если сравнить их с иррационализмом будущего, способны еще послужить человечеству, подобно «священному огню Прометея».

Историческая перспектива Мандельштама безусловно катастрофична. Если XVIII век стремился уничтожить «источник света», то XIX век пошел куда дальше: он поставил все бытие под знаком относительности. А уже XX век накладывает тень, как некая современная Ассирия, которая раздавит человека. Мандельштам применяет к XIX веку известный стих Бодлера об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле». Гигантские крылья — это его «познавательные способности, которые не стояли ни в каком соответствии с его волей, с его характером, с его нравственным ростом». За несколько дней до смерти, в 1816 году, Державин «нацарапал на грифельной доске» несколько стихов, которые, по мнению Мандельштама, «могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия»:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

В этих разочарованных строчках великого русского поэта XVIII века ничто не пощажено временем, даже искусство. Мандельштама эти стихи поразили, они легли в основу его «Грифельной оды», он увидел в них основную, скрытую мысль XIX века: его полнейший релятивизм. Вся наука, за исключением математики, превратилась в голый метод. Не познавательная деятельность, но вечный разговор о способах познания, вечное введение в науку. XVIII век «ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода», после него «наступил век всепонимания, век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению» (II, стр. 282-283).

На самом деле XIX век — век «скрытого буддизма», антиисторизма: в нем «живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга» заменена своеобразной Нирваной, «не пропускающей ни одного луча активного познания». Буддизм всюду: в науке (позитивизм), в искусстве (аналитические романы Флобера и Гонкура), в религии (буржуазная религия прогресса). В этом смысле Запад догоняет Японию и Китай, которые отнюдь не Дальний Восток, а парадоксальным образом Крайний Запад... Синтез двух веков угрожающ: XX столетие начинается «под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров».

«Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие» (II, стр. 283) — такая, по мнению Мандельштама, должна быть задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

ULTIMA VERBA

Мы знаем, что сталось с этой слишком доверчивой надеждой добиться европеизации XX века. Задача оказалась осуществимой только ценой полнейшей жертвы:

Кто своею кровью склеит
Двух столетий позвонки. (135)

Стихи эти были написаны в тот же год, что вышеприведенная статья. Снова перед нами развертывается внутренний диалог поэта: но будущее поставило печать подлинности на второй, собственно поэтический, голос.

Поэт сам стал залогом, ставкой в борьбе между историей и антиисторией, между катастрофическим временем, превратившимся в сокрушительную лавину, и временем творческим, сведенным к участи камня или щепки, носимых водоворотом. Чувство времени дано человеку, походя заметил Мандельштам в статье о романе, «чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить» (II, стр. 269). В апокалипсисе XX века главной задачей стало погибнуть. Но погибнуть — действуя, побеждая и любя. В такой перспективе «элементарные формулы» и «наивный рационализм XVIII века» не пользовали нимало. Чтобы пойти на смерть и победить ее, необходимо было вернуться к «источнику света», к той тайной силе, «что движет солнцем и другими звездами». Накануне решающей битвы, в начале 30-х годов, Мандельштам окунается в чтение Данте, закаляет душу и искусство в целостно-прочном видении, выработанном треченто. Перед тем как поэт принес себя в жертву, религиозные мотивы, исчезнувшие с 1932 года (последнее стихотворение в виде молитвы относится к 1931 году) (223), возвращаются с особой силой. Мы уже говорили о радуге, о преображении космических элементов в третьей воронежской тетради. Ю.Левин обратил внимание на то, что с января 1937 года учащается в стихах образ «неба»: он считает, что мы тут имеем дело с подлинным личным вознесением, которое следует за преображением космоса [38]. Быть может, правильнее было бы сказать, что усиливается контраст двух сопряженно-противоположных понятий — земли и неба. Диалектика этих двух терминов присутствует почти во всех стихах. Вознесение и есть космическая тайна земли, тайна плоти,

взятой на небо и преображенной им. Но в этой космической эсхатологии, предполагающей гибель всего земного, Мандельштам возвращается к жизненно-насущной теме подражания Христу.

В феврале 1937 года посредством картины Рембрандта «Распятие» (на которую он часто ходил смотреть в Воронежском музее) Мандельштам уподобляет себя с невиданной в поэзии смелостью, но в то же время и с совершенным целомудрием, самому Распятому:

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
Но резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят. (364)

Почти ничего не сказано или так мало! Христос даже не назван. Уподобление проводится через деталь тела (ребро выдается от худобы), выражающую и страдание (резкость) и начавшееся преображение (горящего). Дистанция сохранена через отрицание (не охраняется) с двойной функцией: оно полагает расстояние, но усиливает богооставленность лирического героя. «Те сторожа» — служащие музея, этот воин — солдат евангельского рассказа, изображенный на полотне. Их объединяет сон под грозою, непонимание, нечувствие грядущего события. По Мандельштаму, гроза всегда предвестник события...

Но поэт, как бы испугавшись, что сказал слишком многое, просит прощения у Рембрандта, что осмелился на такое двойное уподобление Спасителю и фламандскому мастеру.

Простишь ли ты меня, великолепный брат...

Через месяц возникнет удивительное стихотворение о Тайной Вечере. На этот раз никакой конкретный предмет не положен в основу созерцания (предположение,

что Мандельштам отправляется от картины Леонардо да Винчи ничем не подтверждается). Экстатическое видение даруется как благодать: «стенобитная твердь», взаимопроникновение земли — неба, игра вечерних лучей, обрисовывающих тринадцать голов. И здесь Христос не назван. Никакие детали, свойственные картинным или даже иконописным изображениям, не отвлекают от главного: Мандельштам видит Тайную Вечерю через свет и страдание грядущей Голгофы (свет рубцов). Появление голов, как и их исчезновение, — раны неоконченной росписи. В первой редакции на месте слова «роспись» стояло слово «вечность», от которого Мандельштам отказался, вероятно, как от слишком явного и громкого. Но речь идет о «неоконченной вечности», которую предстоит заново творить, продолжать через участие в страданиях Христовых. Эта «вечеря» — третья Евхаристия, пережитая Мандельштамом. Первая, 1910 года, страдала от отсутствия красок, реальности, она, казалось, увидена извне и скорее призыв, чем пережитое. Вторая, глубоко литургическая, одновременно византийская и римская, служила символом предельного сокращения времени и сжатия пространства, выражала беспримесное веселие искупленного человека. Третья Евхаристия свободна от всякой церковной или культурной окраски.

Она прямое проникновение, через благодать вдохновения, в самое сердце тайны, она одновременно захватывает поэта и ускользает от него, ранит и обновляет, возвращает ему невинность детства и позволяет участвовать в трапезе, запечатленной кровью.

Небо вечери в стену влюбилось —
Все изранено светом рубцов —
Провалилось в нее, осветилось,
Превратилось в тринадцать голов.

Вот оно, мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою,—

Холодеет спина, очи ноют,
Стенобитную твердь я ловлю.

И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глаз, —
Той же вечери новые раны,
Неоконченной росписи мгла. (377)

В тот же самый день, когда открылось ему видение вечери, Мандельштам был «восхищен» небом, как некогда Данте, ведомый Беатриче (378).

Заблудился я в небе... Что делать?

Подобно мистикам, Мандельштам недоумевает: что с ним происходит. Он обращается к тем, кому небо «близко: ответь», кто же это: читатель или Данте, певец неба? Ю.Левин считает, что во втором варианте этого стихотворения Мандельштам обращается прямо к Богу, но нам кажется, что такое дерзновение не соответствует мандельштамовскому чувству святыни. Правда, мы сами подчеркнули, с какою смелостью Мандельштам уподобляет себя Христу, не называя Его и пользуясь приемами отстранения. Но Христос — Бог, ставший человеком и призывающий человека уподобляться ему. Нам кажется мало вероятным, чтобы Мандельштам обращался бы к Высшему началу в таких домашних, почти что тривиальных выражениях:

Если ты не вчерашний, не зряшный,
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник,
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни
Рукопашной лазури шальной. (379)

Небо в этих строчках — вполне конкретно-материальное. Тот, кто стоит над поэтом, — не Данте ли? Или какая-нибудь другая личная метафора вдохновения? (Впрочем, пример Фета мог и подтолкнуть Мандельштама на прямое обращение к Богу через красоту материального мира.)

В первом варианте, напротив, небо не имело физических признаков. Восхищение небом представлено в нем как выявление скрытой славы предстоящей смерти:

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски, —
Лучше сердце мое расколите
Вы на синего звона куски.

И когда я умру, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Чтоб раздался и шире и выше
Отклик неба во всю мою грудь. (378)

Еще одно стихотворение, помеченное тем же 9 февраля, целиком сосредотачивается вокруг понятия неба. Поэт как бы противопоставляет небо физическое, временное, раздвижному и вечному небу искусства и духа:

Я скажу это начерно — шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра.

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище —
Раздвижной и пожизненный дом. (376)

Здесь, как видно, домашность становится космической. Человек у себя дома «на небеси и на земли».

Хотя он и бывает восхищен небом, хотя и чувствует «узел жизни» на грани разумного постижения, хотя и стремится уподобиться осам, «сосущим ось земную», то есть дойти до самой сути творения, до того предела, где человек «узнан и развязан для бытия», все же поэту хочется еще раз ощутить высшую гармонию здесь, «на земле, а не на небе». Но как бы стыдясь этого вдвойне не осуществимого желания, он снова просит прощения у своего собеседника:

То, что я говорю, мне прости...

Диалектика неба и земли уже встречалась у Мандельштама в оде «Сумерки свободы». Вновь она появляется, но не в порядке формального, почти что математического обмена, а как квазимистическое слияние, в «Стихах о неизвестном солдате». Поэт говорит о «небе окопном», о небе «оптовых смертей», этически (неподкупное) и онтологически (целокупное) неуязвимом. Ради этого неба, во имя этого неба поэт готов спуститься в преисподнюю смерти:

Неподкупное небо окопное,
Небо крупных оптовых смертей,
За тобой — от тебя — целокупное —
Я губами несусь в темноте.

Пройдя через распятие, Тайную Вечерю, вознесение, погребение (могила неизвестного солдата), духовный и поэтический путь Мандельштама завершится надеждой воскресения. С предельной осторожностью, с апофатической умудренностью Мандельштам подходит к этой неизреченной тайне:

К пустой земле невольно припадая
Неравномерной сладостной походкой,
Она идет, чуть-чуть опережая
Подругу быструю и юношу-погодка.

Ее влечет стесненная свобода
Одушевляющего недостатка,
И кажется, что ясная догадка
В ее походке хочет задержаться —
О том, что эта вешняя погода
Для нас праматерь гробового свода,
И это будет вечно начинаться.

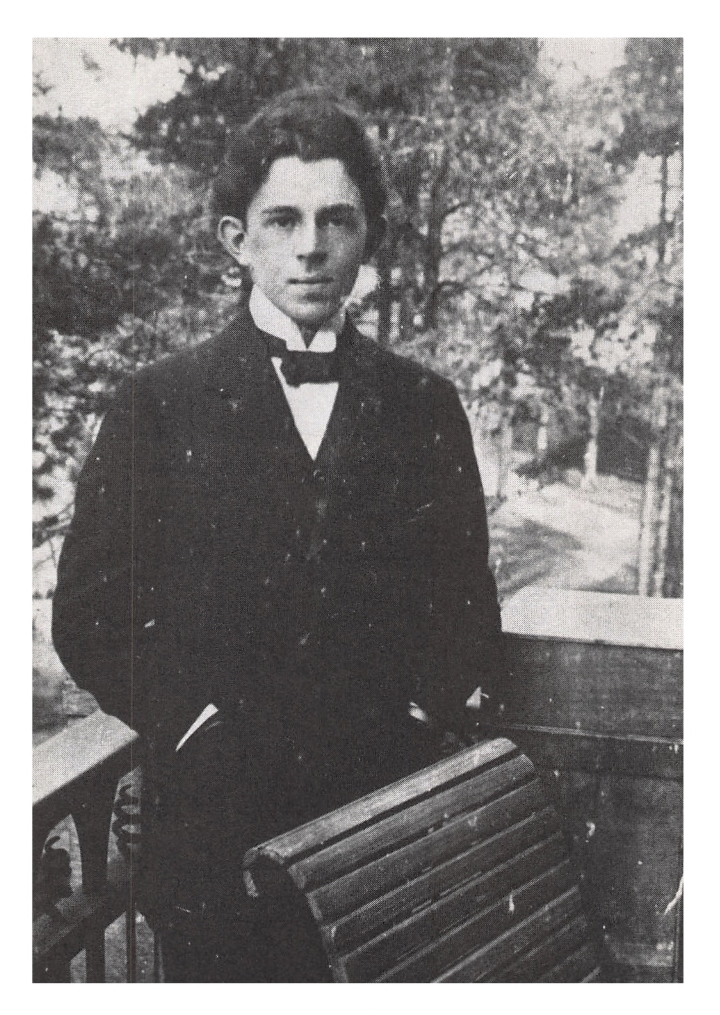
Есть женщины сырой земле родные,
И каждый шаг их — гулкое рыданье,
Сопровождать умерших и впервые
Приветствовать воскресших — их призванье.
И ласки требовать у них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье.
Что было — поступь, — станет недоступно,
Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И то, что будет — только обещанье. (394)

В Тайной Вечере небо спускалось к земле. Здесь же обратное движение. Как в тайне Христовой смерти, земля обещает небо. Опосредованием служит молодая женщина, которой увечье придает «душу» и особенную близость к земле. Во избежание всякой двусмысленности, девушка не одна, она вместе «с подругой и юношей» составляет небольшую группу[39]. Смелым и вместе с тем целомудренным переходом эта группа уподобляется женам-мироносицам евангельских рассказов о погребении и воскресении. Как и в 1910 году, религиозное настроение переплетается с чувством земной любви, преисполненным целомудрия и сдержанным. Момент земной привязанности одновременно утверждается и отрицается. Женщина предстает как красота, по преимуществу одухотворенная, вызывающая привязанность, но и недоступная, поскольку она несет в себе весть о потустороннем, что несовместимо с плотским чувством. В плане мирском она подвержена разрушению и тлению: из ангела превращается

в очертание, Но деградации и уничтожению Мандельштам, в силу евангельского свидетельства, противопоставляет бессмертность цветов и «целокупность» неба. Это своеобразное слово, дважды встречающееся у Мандельштама, означает единство, полноту, цельность. То, что будет — воскресение мертвых — и чему женщина по призванию первый свидетель, только обещание. Но, перефразируя самого Мандельштама, можно сказать, что некоторые обещания крепче иных уверений.

Не вправе ли мы применить к Мандельштаму то, что Леон Блуа писал о Верлене: «Он преклоняет колена при входе в древнее вместилище надежды, в исконный корабль Экстазов и из глубины сознания взывает к воскресшему Богу (у Блуа — «к поруганному бичами» Богу, но в этом выражении следует видеть уступку западному «долоризму», поклонению страданию), чтобы он был свидетелем его жертвы»?[40]. Или дополнить то, что французский современный философ писал о Уильяме Блэйке: «Как и прочие поэты или метафизики, Блэйк не справился с единственной задачей — искупить время; в своем творчестве он не пошел до конца той самоотдачи, которую позволяет только смерть и к которой герой или святой ближе, чем пророк или поэт». Мандельштам пошел дальше: творчество его завершилось самоотдачей — тем даром, который позволяет только смерть и который обыкновенно принадлежит герою или святому. Мандельштам тем и уникален, что он соединил в себе поэта, пророка, героя и святого. Поэтому он больше, чем «соглядатай» Бога, он его подлинный и увенчанный славой ученик. Не гордыня и не превыспренная риторика позволили ему сказать о себе в «Стихах о неизвестном солдате»:

От меня будет свету светло.

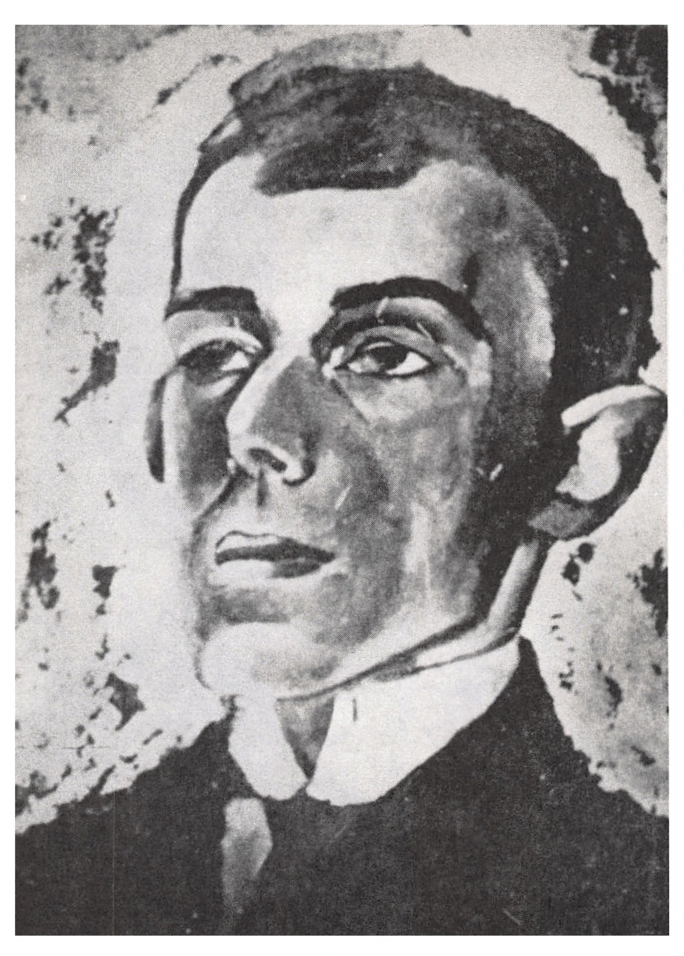


1910.



1912 (?), в Выборге (из архива А.Раннита).

1915, рис. П. Митурича.



Портрет работы Л.Бруни.



1929, фотография Наппельбаума.

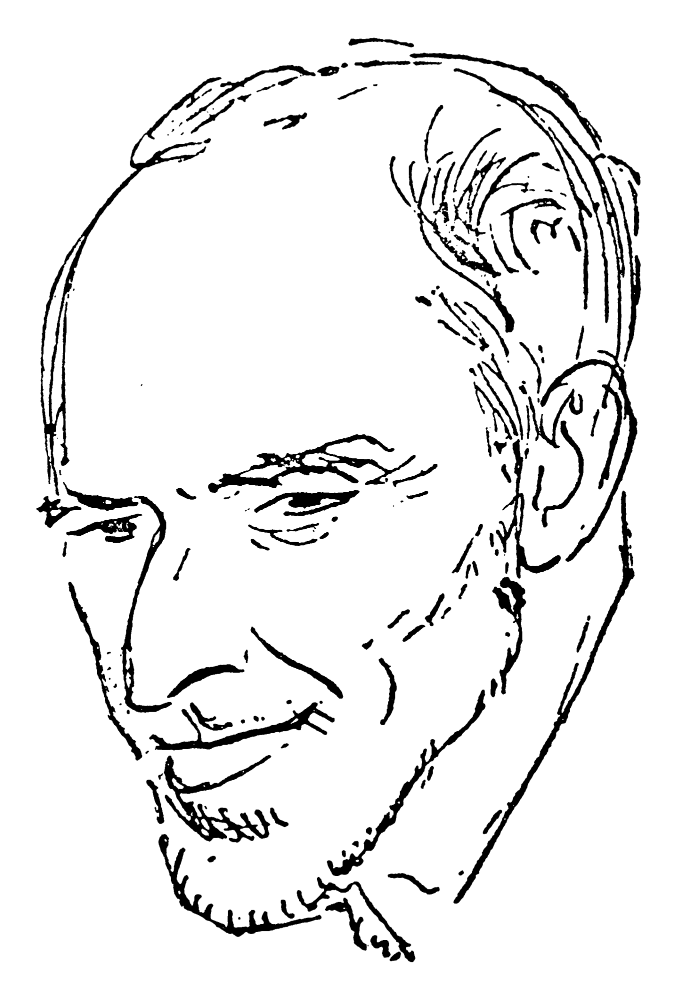
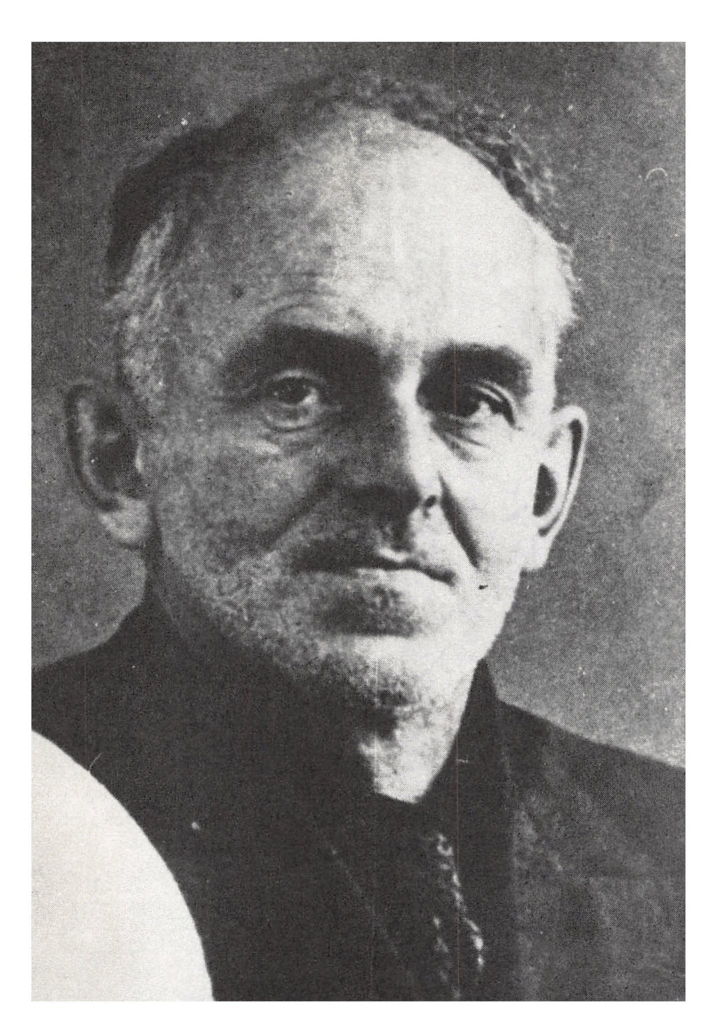


Рис. В.Милашевского.



1934.

Часть Третья

ГОЛОС
или
СТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи.

О.Мандельштам, 1933

Вот уже четверть века, как мешая важное с неважным, я наплываю на русскую поэзию, но вскоре мои стихи сольются с ней, кое-что изменив в ее структуре и составе.

О.Мандельштам, 1937
(из письма к Тынянову)

Поэтическая гармония — это сращение со словом всего физического и нравственного существа.

Ж.Унгаретти

Понятие «поэтика», которым в наши дни злоупотребляют, носит слишком общий характер. Оно стремится все объять, как может, и ничего не значить. Отделенное от судьбы, которая его питает, и от идеи, которая его оформляет, оно остается пустой оболочкой, методом, вырождающимся в интеллектуальную игру. Судьба и идея — неотъемлемые части поэтики, и, обратно, поэтика имеет свою часть и в судьбе, и в идее. Они — единосущны и гипостазированы, то есть наделены личностным бытием, и каждая — четко разграниченной функцией. Одна из смертельных ошибок современной литературной критики в том, что она обособляет поэтику, так же, как ошибка XIX века заключалась в том, что критика то и дело ограничивалась биографическими данными автора и содержанием его произведений[1].

К тому же, часто поэтика лишь по видимости своей научна. Ее также нелегко определить, как судьбу или идею. Ибо она существует только в целостности произведения, а эту целостность не отделить от голоса поэта, с его интонациями и звучанием, от слова — более произнесенного, чем написанного. Поэзия — за пределами писания, в каком-то смысле — за пределами литературы как таковой.

Функциональный анализ проходит мимо живого звучания стихов, распыляет поэтические элементы, но не способен их собрать воедино, а главное, не ведает, за организацей стихотворения, тот тайный источник, откуда рождается голос[2].

Пытаться выделить материю стиха — вносить дихотомию, которая только отодвигает вопрос, ибо этот метод не позволяет определить, почему в одном случае материя обитаема духом, то есть гениальностью, а в другом — нет.

Поэтому по отношению к поэтике, или к тому, что мы называем голосом, мы решили придерживаться агностического, точнее, апофатического подхода. Агностик, позволим себе напомнить, отказывается от знания, на время или навсегда, потому что считает его недостижимым. Апофатик тоже ставит пределы знанию, но превращает

свой отказ, путем отрицательных определений, в метод познания.

На вопрос: «Что такое поэтика Мандельштама?» — мы отвечаем спонтанно: «Не знаем». И с нашей стороны это не рисовка, не попытка увильнуть, а верность методу самого Мандельштама.

«При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью», — так начинается первый поэтический манифест, составленный в 1912 году, двадцатиоднолетним Мандельштамом (II, стр. 320). Двадцать лет спустя в «Разговоре о Данте» на вопрос «Что такое метафора Данте?» Мандельштам отвечает: «Не знаю». И, тем не менее, после того, как он признался в своем неведении, он сам отвечает на им же самим поставленный вопрос: «Мне кажется, оно означает стояние времени» (II, стр. 410).

Продолжая следовать Мандельштаму в этом антиномическом подходе, расширяя наш ответ до пределов всей совокупности его поэтики и поэзии, мы скажем до всякого формального анализа: «Нам кажется, что его поэтика означает стояние времени».

Мы даем предварительно такое общее определение, так как предельно трудно, а вероятнее всего и невозможно выделить из творчества Мандельштама одну поэтику. В этом отношении он совершенно не похож на своих друзей и соратников по акмеизму, Ахматову и Гумилева, чей поэтический язык отличается редким постоянством.

В стихах, посвященных другу, поэту и переводчику Михаилу Лозинскому, Гумилев писал:

От «Романтических цветов»
И до «Колчана» я всё тот же,

— а ведь около пятнадцати лет отделяют один сборник от другого. Первый еще весь пропитан символизмом и влиянием Леконта де Лилля, «Колчан» же — глубоко ориги-

нален и отображает исключительную, не с какой другой не сравнимую судьбу.

Ахматова — она сама нам в этом признавалась — несколько страдала от собственного постоянства: для многих она так и оставалась автором «Четок». Она охотно настаивала на изменениях, происшедших в ее творчестве, да и многие критики, в частности, В.Жирмунский, Е.Добин, А.Павловский, упоминают о новой тональности, появившейся в ее стихах около 1940 года.

Мы не отрицаем эти перемены, в частности, то новое, что внесла в творчество Ахматовой «Поэма без героя», но, тем не менее, в глаза бросается преобладание постоянства над изменениями, настолько по семантике, метафорам, ритму, стихи поздних лет схожи со стихами ранней молодости.

Чтобы не быть голословным, возьмем, к примеру, стихи, которыми открывается книга «Бег времени»:

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь.
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

Это стихотворение, впервые напечатанное в 1961 году, более полвека после того, как было написано, не случайно, по воле автора, удостоилось права стоять во главе последнего прижизненного собрания стихотворений. В нем налицо все элементы ее поэтики. Строгое ограничение

времени и пространства; комната обозначена окном — характерный для поэта мир, одновременно отгороженный, запертый и открытый вовне; рукомойник — признак обыденности, интимности, вещности; психологическое время четко очерчено: с утра до ночи определенного дня, не похожего на другие; непосредственность и сила чувства; неудача и боль — непоправимые, полное одиночество; но одновременно преображение, преодоление через молитву и свет; взаимопроникновение внешнего и внутреннего: комната становится храминой, рукомойник — престолом, страдание превращается в веселье; повышенное религиозное чувство, но выраженное целомудренно: Бог не назван, трансцедентное символизировано вечерним лучом, страдание пережито и сублимировано.

Построение — строго классично. Стихотворение, хотя и слитно, но делится легко на три части, четко разграниченные резким противительным союзом «но». Язык прост, классичен, почти не метафоричен. Выделяется лишь напряженность, онтологический переход от меньшей сущности к большей через страдание. И передана эта напряженность, в частности, обилием кратких составных сказуемых и тремя рифмами заключительных строк.

Тридцать лет спустя, в 1939 году, почти в тех же словах, теми же интонациями, Ахматова воспоет трагедию другого рода: приговор сыну и неизбывное одиночество. Та же обстановка: дом, открытый на внешний мир; те же обыденные прозаизмы, здесь обозначающие жесты; то же страдание, по крайней мере, если судить по интенсивности; то же одиночество, но и то же торжество, то же превращение страдания в праздник, изнутри, усилием воли и духа, но и участием природы (вместо солнечного луча здесь шелест деревьев); то же преодоление трагедии через свет. Композиция столь же строга и стройна, если не строже: три отчетливых строфы, энергичный противительный союз, отделяющий последнюю, смелый перенос, подводящий к заключению.

Пройдет еще двадцать лет: нагромождение несчастий, наслоение воспоминаний, смещение временных планов осложнят, разнообразят поэтические приемы Ахматовой. У «Поэмы без героя» — «тройное дно». Тем не менее, в лирических стихах мы найдем неизбежно ту же поступь, то же восприятие реальности: через психологическое переживание, локализованное во времени и в пространстве, означенное пейзажем или предметами, — победа бытия над небытием, онтологическая прибавочная ценность, данная страданием, переданная языком почти не обновленным, хотя все таким же трепещущим.

Надо иметь усиленную проницательность, чтобы отличить у Ахматовой первые стихи от последних (несмотря на полувековое расстояние). У Мандельштама наоборот: с трудом узнаешь того же автора в стихах 10-х годов, 20-х или в тех, что написаны под конец недлинной, сорокапятилетней жизни. Поэзия Мандельштама вся в разрывах, в чем ее едва ли не самая своеобразная черта.

В статье об Андре Шенье (1913 г.) Мандельштам обмолвился пророческим автопризнанием: «Что такое поэтика Шенье? Может быть, у него не одна поэтика, но несколько в разные периоды или, точнее, в разные мгновения поэтического сознания» (II, стр. 299).

Если понимать такое определение буквально, то тщетна всякая попытка синтеза: доведенное до крайности, оно означает, что у каждого стихотворения своя особая поэтика. На деле изучение Мандельштама часто и сводится к анализу отдельных стихотворений.

Во избежание такой крайности следует разбить тридцатилетнее поэтическое творчество Мандельштама на более или менее обособленные периоды. Лидия Гинзбург различает три таких периода[3]:

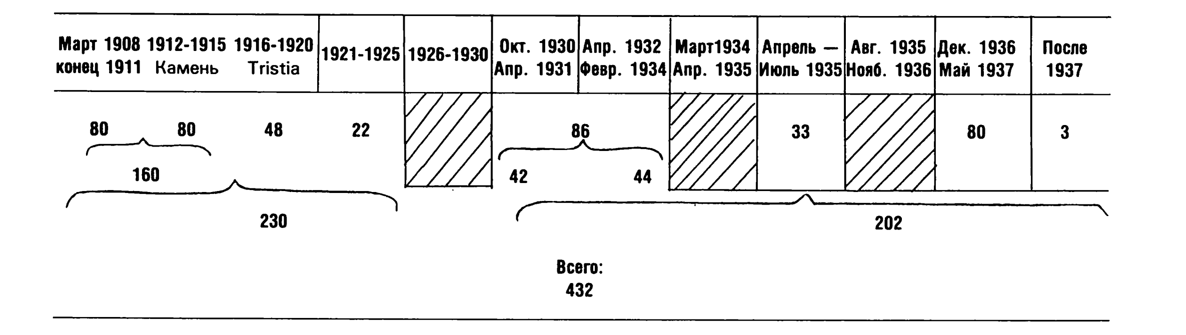
1. «Камень», 1908-1912
2. «Tristia» и стихи 1921-1925
3. Тридцатые годы.

Безусловно, два крупнейших перелома в поэтическом сознании Мандельштама имели место в 1912 году, когда

он примкнул к акмеизму, и в 1930 году, когда после четырех лет молчания он вновь обрел голос. Но можно пойти дальше и различить до шести-семи отчетливых периодов:

1. Запоздалый символист: 1908-1911
2. Воинствующий акмеист: 1912-1915
3. Акмеист глубинный: 1916-1921
4. На распутьи: 1922-1925
5. На возврате дыхания: 1930-1934
6. Воронежские тетради: 1935-1937. Тут можно внести подразделение: разрыв между 1935 и 1936-1937 годами соответствует качественному скачку.

От начала и до 1925 года, в течение первых пятнадцати лет, стихи текут бесперебойно, и изменения происходят в составе самих сборников стихов: переходные годы 1911-1912, 1915-1916, 1921-1922. Как следует из прилагаемой таблицы количественных колебаний в творчестве Мандельштама, вдохновение слабеет и переходит в длительный, почти пятилетний, период полного молчания. Начиная с 1930 года, вдохновение возвращается, но на этот раз, в отличие от раннего периода, оно будет проявляться порывами, переплетаясь с судьбой. Первый многомесячный перерыв наступит в августе 1932 года и продлится до мая 1933 года. Затем арест 1934 года и потрясение, с ним связанное, будут причиной нового перерыва в творчестве, который продлится больше года — с февраля 1934 по апрель 1935 года. На четыре месяца вдохновение вернется, более плодотворно, чем когда-либо, но затем вдруг резко и неожиданно остановится. Новый — четвертый по счету — перерыв в творчестве будет длиться шестнадцать месяцев, и его труднее всего объяснить. Судя по всему, следует видеть в нем внутреннее созревание, как бы последнее молчание перед лебединой песнью, перед необычайно плодотворным периодом первой половины 1937 года, когда Мандельштамом будет создано больше стихов за пять месяцев, чем в самые благоприятные времена им создавалось за четыре года. Наконец, в последний год жизни он стихов почти не писал, если не считать лишь недавно


Март 1908 конец 1911
1912-1915 Камень
1916-1920 Tristia
1921-1925
1926-1930
Окт. 1930 Апр. 1931
Апр. 1932 Февр. 1934
Март1934 Апр. 1935
Апрель — Июль 1935
Авг. 1935 Нояб. 1936
Дек. 1936 Май 1937
После 1937
80
80
48
22
86
33
80
3
160
42
44
230
202
Всего:
432

дошедшие до нас два стихотворения, посвященные Еликониде Яхонтовой и свидетельствующие о возможном новом повороте в его творчестве (IV, стр. 147-148). Надежда Мандельштам хотела предать эти два стихотворения забвению (из-за угодливого упоминания в одном из них Сталина) и, вероятно, была права: во второй Воронежский период все уже было сказано и ничего существенного нельзя было прибавить: у порога стояла уже сама судьба, предопределенная поэзией, но в поэзии больше не нуждавшаяся, за поэзию все досказавшая.

Прилагаемая таблица показывает, как основной разрыв, будучи поэтической дупликацией разрыва века («но разбит твой позвоночник, мой прекрасный, жалкий век»), наглядно делит все творчество Мандельштама на две части, почти равные по количеству поэтической продукции (примерно по 200 стихотворений на каждый период), но очень не схожие по интенсивности вдохновения.

Первый период — его трудно назвать периодом молодости, поскольку он занял 17 лет жизни Мандельштама (от 17 до 34 лет), — без сомнения менее интенсивен, чем период зрелости (выражение на сей раз принадлежит самому Мандельштаму[5]). В течение первых 17 лет Мандельштамом написано 230 стихотворений, т.е. по 17-18 в год, и следует отметить, что большинство из этих стихотворений действительно относится к молодым годам. С 1908 по 1915 год Мандельштам пишет по 23 стихотворения в год, в то время как между 1916 и 1925 годами среднее число ежегодной продукции падает до семи. Марина Цветаева, которую всегда легко заподозрить в преувеличениях, на этот раз совершенно справедливо вспоминает, что в 1916 году «Мандельштам, когда не писал (а не писал — всегда, т.е. раз в три месяца по стиху!), томился» (III, стр. 324). Эренбург, близко знавший Мандельштама в 20-х годах, пишет о нем в тех же тонах: «Мандельштам бродит по свету, ходит по редакциям, изучает кафе и рестораны. Если верить Пушкину, его душа «вкушает хладный сон». Потом — это бывает очень редко, а посему и торжественно — раз-

решается новым стихотворением. Взволнованный, как будто сам удивленный совершимся, он читает его всем и всякому. Потом снова бегает и суетится»[6]. Да и сам Мандельштам, посвящая Ахматовой свой первый сборник, сжато сформулировал свое творческое состояние: «Проблески сознания в беспамятстве дней»[7].

Эти проблески, мы видим, были редки, но интенсивны. После длительного молчания 1920-30 гг. творческий ритм меняется: 201 стихотворение за восемь лет, т.е. по 24 в год, а если учесть перебои (в общей сложности 28 месяцев молчания), то среднее число доходит до 40 стихотворений в год. Мы далеки от тех четырех стихотворений в год, о которых писала Цветаева. Творческая способность Мандельштама в зрелые годы удесятерилась.

Могут возразить, что все эти арифметические соображения педантичны, безнужны и чужды духу поэзии. Но нам кажется, что эта «спирограмма» выявляет особенности поэтического дара Мандельштама. Чтобы правильно оценить «спирограмму», следует сравнить ее с эволюцией вдохновения у большинства поэтов к 33-35 годам. У одних этот творческий кризис заканчивается смертью (Пушкин, Баратынский, Блок, Цветаева...), у других после нескольких лет относительного или полного молчания вдохновение возвращается с новой силой и уже редко когда прекращается до самой смерти (Тютчев, Фет, Ахматова, Мандельштам, Пастернак). Но, пожалуй, у Мандельштама творческий кризис середины жизни обозначен ярче, чем у других.

По интенсивности творческих порывов зрелый Мандельштам напоминает — mutatis mutandis — Пушкина и его болдинские две осени: зима-весна в Москве 1933-34 гг., зима-весна в Воронеже конца 1936 — первой половины 1937 года были необычайно плодотворными месяцами (не неделями, как у Пушкина).

Изгибами творческой кривой, но особенно последним предсмертным порывом, Мандельштам напоминает Лермонтова. Как известно, творчество того, кого Мандель-

штам назвал своим «учителем и мучителем», текло беспрерывным потоком в ранние годы, затем замедлилось, почти иссякло, чтобы вновь хлынуть непосредственно после гибели Пушкина и в год, предшествующий гибели самого Лермонтова. Когда Мандельштам писал в 1932 году:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог-Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен, (266)

— не имел ли он в виду не только неожиданно завязавшуюся крепкую дружбу с Б.Кузиным[8], но и выстрел, которым покончил с собой Маяковский, о чем Мандельштам узнал, когда отдыхал в Сухумском санатории? Нет ли тут скрытой параллели с Лермонтовым, чья муза была разбужена выстрелом Дантеса?

Отношения поэта с музой, ее появления, как и исчезновения, принадлежат к глубинным слоям творческой тайны и не поддаются детальному анализу. Отметим все же у Мандельштама поразительное равновесие между двумя половинами творческой его жизни, постепенное усыхание вдохновения, дошедшего — что редко наблюдается — до полной немоты, затем, повторно, необычайный творческий подъем как раз в тот момент, когда он вел борьбу как бы против времени (а на самом деле за него), наконец, в преддверии смерти.

Из этих особенностей мы выводим абсолютную искренность поэта, для которого писать стихи не ремесло, не потребность даже, еще меньше — занятие, но поистине веление духа, идущее из самых сокровенных глубин. Склонность к перебоям в творческом процессе — вероятно, условие и залог его необычайной интенсивности, когда «небо» становится «нёбом», когда стих выпевается «на разрыв аорты». Такая заклинательная мощь не может быть постоянной, она подготовляется как прыжок, как нырок, напряжением всего существа, требующим молчания.

У Мандельштама периоды молчания соответствуют как историческим, так и личным событиям, вплетаются в судьбу поэта и его времени. Стихи — молниевидные проблески, освещающие беспамятство исторического бытия.

В ЛОНЕ СИМВОЛИЗМА

В недавно найденной страничке воспоминаний Ахматова писала: «У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта божественная гармония, которую называют стихами Мандельштама?»[9].

Не затрагивая слишком обширной области мировой поэзии, ограничиваясь одними русскими примерами, мы склонны считать утверждение Ахматовой слишком категоричным. Конечно, Пушкин немыслим без «Опытов» Батюшкова, без переноса Жуковским на русскую почву английского и немецкого романтизма; конечно, Блок глубоко уходит в XIX век и многим обязан Апухтину и Фету... Но эти источники достаточны ли, чтобы объяснить новизну лицейских стихов или «Стихов о Прекрасной Даме»? А сама Ахматова? В 1945 году она признавала своим учителем тогда всеми забытого Иннокентия Анненского («А тот, кого учителем считаю»), но кто нам объяснит, откуда пришли в 1909 году эти песни любви и страдания, которым не было тогда и долго еще не будет равных? Да не говорила ли она нам, что Брюсов и Леконт де Лилль никогда не объяснят, откуда пришел поэт «Памяти» и «Заблудившегося трамвая»?[10]

Мандельштам тоже придавал большое значение генезису поэта: «Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но

на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...» (II, стр. 270-271).

Рождение поэта — всегда тайна, как всякое проявление благодати. Неуверенный, плохо поставленный голос вдруг обретает себя. Стихи, сочиненные Ахматовой в 1907 году, по сравнению с достижениями 1909 года — всего лишь неуклюжая версификация. У Мандельштама дело обстоит несколько иначе. В стихах, посланных матери из Парижа в 1908 году, Мандельштама еще не узнать, голос его еще не свой. Стихи молодости — хороши, но, пользуясь опять-таки суждением Ахматовой, «в них нет того, что мы называем Мандельштамом»[11].

Неужели Мандельштам больше, чем другие поэты, зародился спонтанно, поэт Божьей милостью, без предшественников, без учителей? Точнее будет сказать, что, в отличие от других современников, Мандельштам испытал различные влияния, часто противоречивые.

Коротенький стишок 1908 года, опубликованный впервые в 60-х годах, следует рассматривать как поэтический манифест: в нем Мандельштам устанавливает свой генезис от двух совершенно противоположных источников — от русского и от французского:

В непринужденности творящего обмена
Суровость Тютчева с ребячеством Верлена,
Скажите, кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?
А русскому стиху так свойственно величье,
Где вешний поцелуй и щебетанье птичье. (498)

В этом шестистишье начинающего семнадцатилетнего поэта целая программа; Мандельштам выступает здесь не как пассивный ученик того или другого, но как строитель, мечтающий осуществить творческий синтез между двумя виденьями, двумя темпераментами, двумя «поэтиками», несхожими не только по языку, но и по направлению: суровость и величие — с одной стороны, ребячество

и щебетанье — с другой. И хотя риторически программа выражена в форме вопроса, поражает уверенность Мандельштама в способностях русского языка соединить несоединимое, да и в своей собственной способности этот синтез осуществить. Ибо и тут риторический вопрос «кто бы мог?» предполагает невысказанный, но скрыто присутствующий ответ «могу!».

По мнению Э.Тоддеса, в отношении Мандельштама к Тютчеву кроется самый существенный вопрос в изучении генезиса и структуры его поэзии[12]. За исключением Пушкина, к которому у Мандельштама было квазирелигиозное почитание и которого он даже избегал называть, Тютчев, из русских поэтов, пожалуй, больше всех повлиял на Мандельштама. С тютчевским наваждением Мандельштам не переставал бороться. В 1911 году он торопится сообщить Вячеславу Иванову «веселую новость»: возможность найти в интимных письмах Тютчева к Плетневой, обещанных ему сенатором Кони, если не неизданные стихи, то хотя бы несколько неизвестных строчек: «Через несколько дней драгоценные бумаги будут в моем распоряжении и будет известно, какой праздник нас ожидает» (II, стр. 491). Тем не менее, это не отношение ученика к учителю.

Тютчев был заново открыт символистами, и все они — В.Иванов, В.Брюсов, Ю.Балтрушайтис, И.Коневской, Макс Волошин — многим ему обязаны. В этом смысле Мандельштам не исключение. Но отношение его к Тютчеву, мы бы сказали, более личное, более активное, отчасти потому, что двойственное.

Мы рискнем применить к Тютчеву формулу, которую употребил Мандельштам, когда писал своему учителю по литературе Владимиру Гиппиусу: «Вы были для меня тем, что некоторые называют другом-врагом».

Тютчев был для Мандельштама одновременно и притягательным и отталкивающим полюсом.

Тоддес отметил юношеское стихотворение, в котором, как он считает, Мандельштам близко следует известным

стихам Тютчева «Тени сизые смесились...». Та же семантика натурфилософии, то же положение лирического героя, окруженного хаосом и ночью, овеянного космическим оркестром — морем. Но, наряду со сходными выражениями, Тоддес настаивает и на особых оттенках, свойственных Мандельштаму: хаос — источник радости, будь эта радость слепая, сердце не растворяется в стихиях, но «отягчается земным бременем», лирический герой, представленный во множественном местоимении первого лица, еще пассивен, но все же оказывает некоторое сопротивление: он не поглощен космосом, «всего лишь оглушен, опьянен, убаюкан».

Ряд других стихотворений показывают определенную зависимость от Тютчева (самый яркий пример — «Silentium») или содержат прямые цитаты. В других, напротив, Мандельштам борется с суровостью мира, в котором «l'homme est peu de chose» (человек так мало значит) и где он так легко стушевывается («aisément il s'efface»).

Перед роскошью давящей вечности Мандельштам (как и Баратынский) чувствует потребность отступить:

Не говорите мне о вечности —
Я не могу ее вместить.
Но, как же вечность не простит
Моей любви, моей беспечности?

Я слышу, как она растет
И полуночным валом катится.
Но — слишком дорого поплатится,
Кто слишком близко подойдет.

И, тихим отголоскам шума я
Издалека бываю рад, —
Ее пенящихся громад, —
О милом и ничтожном думая.

Мы видим в этих стихах органическую неспособность принять тютчевское видение «живой колесницы мироздания», что «открыто катится в святилище небес», раствориться в бесконечности, пожертвовать вечности тем, что так мило его сердцу: беспечностью, думами о ничтожном, обыденным.

Тогда же, в 1908 году, Мандельштам чувствует необходимость поправить, уравновесить Тютчева Верленом, о котором он написал в Париже критическую статью, по-видимому, безвозвратно утерянную. Мы знаем, по свидетельству М.Карповича, что Мандельштам перевел в Париже «Песню Гаспара Гаузера» (текст перевода тоже утерян). В следующем году Мандельштам станет уже открыто под водительство Верлена. Посылая Вячеславу Иванову стихотворение «На темном небе как узор», он поясняет: «Это стихотворение хотело бы быть «romance sans paroles»... «Paroles» — то есть интимно-лирическое, личное, — я пытался сдержать, обуздать уздой ритма» (II, стр. 490).

Мандельштам противопоставляет космическому чувству Тютчева верленовское пассивное выжидание. Вечность на расстоянии — типично верленовское отношение к миру.

«Между предметом, произведшим ощущение, и духом, воспринявшим его, ощущение прошло такое количество пространства, что, дойдя, оно в значительной степени опустошилось от многозначного богатства чувства, каким оно было наделено вначале... Те туманные просторы времени и пространства, которые ощущению пришлось переплыть, притупили его живость, уменьшили его особливость: оно живет уже жизнью приглушенной, издыхающей»[13].

Так пишет французский поэт и критик Жан-Поль Ришар о пресности Верлена: некоторые его наблюдения могли бы быть переадресованы Мандельштаму без изменений. «Наполовину склоненный к своему близкому исчезновению, он пробует застыть в неопределенном настоящем, лишенном всякого точного определения». У раннего

Мандельштама ни прошлое, ни будущее не существует, одно лишь неподвижное настоящее, созданное из пустоты. «Находясь всегда между неопределенным и неосязательным», верленовская мечтательность, как и мандельштамовская, «предпочитает те отрицательные и слепые стихи, откуда может появиться лишь чистое бытие, где будет присутствовать лишь пустая реальность». Метафизическая онтология Тютчева деградирует до чистого ощущения. «Верлен захвачен неуверенностью и безответственностью» (Ришар), а Мандельштам с тревогой вопрошает:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет? (25)

Чтобы преодолеть пресность, расплывчатость ощущения, убаюкивание, Верлен «культивирует диссонанс, ищет крикливых созвучий, фальшивых нот». Мандельштам недостаточно искушен в поэтическом ремесле, чтобы позволить себе подобные поиски. Никакой диссонанс, будь то в словаре или в размерах, не нарушает классических ритмов, часто близких к тютчевским. Когда Мандельштам в неясное вносит определенность, то это скорее под влиянием Малларме или Анненского, которых высоко ценит. Именно они научили его точности рисунка, искусству изображать nature morte, комнату, несколько изысканно отобранных движений. Частый образ рук не идет ли от Малларме, в то время как обилие хрустальных предметов не навеяно ли Анненским?

Но эти «состояния чувства пустоты и зияния не могут продлиться, не угрожая самому существованию я». У Верлена образ опавшего листа, прихотью ветра гонимого то туда, то сюда, пророчески символизирует внутреннее шатание поэта.

Мандельштам охвачен тревогой еще более глубокой:

Мне стало страшно жизнь отжить —
И с дерева, как лист, отпрянуть,
И ничего не полюбить,
И безымянным камнем кануть.

По мнению Ж.П.Ришара, беда Верлена заключалась в том, что он не захотел или не сумел довести до конца опыт «чистого ощущения», что он не достиг той предельной точки, где, теряя себя всего, он мог бы снова себя обрести. Религиозное обращение в книге «Sagesse», «та щепетильная вера, которая пришла на смену туманному познанию», возврат к общему смыслу в подходе к действительности привели к «поэзии поучительной и болтливой»[14].

Иным был путь Мандельштама. Он был всего лишь юным и временным учеником того, кто, по его же, правда, более позднему, выражению, «разбил serres chaudes символизма». Он с большим еще основанием, чем учитель, не хотел доводить до конца опасный для него опыт, который, к тому же, был не совсем его.

Верлен, как и Федор Сологуб, который тоже спустился долу, чтобы воспеть «бедную и безжизненную природу», вероятно, помогли Мандельштаму освободиться от тютчевских чар и от его недосягаемых и непревзойденных высот. Но, в отличие от Верлена, Мандельштам не заменит поэтику «чистого ощущения» поучительной болтовней: молчание он наполнил музыкой полнозвучной; пространство — крепко сложенной архитектурой; пустоту — неисчерпаемым богатством исторического бытия.

Несправедливо было бы, описывая поэтическое обращение Мандельштама, не упомянуть Вячеслава Иванова, который, что бы о нем ни говорила Ахматова, много способствовал развитию мандельштамовского гения.

Ивановская «Башня» в каком-то смысле и есть то «лоно символизма» (II, стр. 229), из которого, по признанию Мандельштама, все его современники — как акмеисты, так и футуристы — вышли. Символизм снова вдохнул поэзию в Россию после длительного обморока; Мандель-

штам читал друзьям стихи Брюсова, Владимира Гиппиуса, свои собственные — без разбора. Теперь, благодаря свидетельству Каблукова, мы знаем, что Брюсов всячески старался заградить путь Мандельштаму, что З.Гиппиус к нему относилась сдержанно и покровительственно. Зато Вячеслав Иванов неизменно проявлял к молодому поэту расположение[15].

Знаменательны в этом отношении письма 18-летнего Мандельштама к общепризнанному мэтру, старше его на четверть века. Поражает в этих письмах, с какой твердостью и уверенностью Мандельштам пишет Иванову как своему равному, не скупясь на критические замечания. Он признает, что последняя книга Иванова «По звездам» — замечательна, но находит, что она «слишком — как бы сказать? — круглая, без углов... Даже трагедия в ней не угол — потому что Вы соглашаетесь на нее. Даже экстаз не опасен — потому что Вы предвидите его исход».

У Иванова Мандельштам учился не столько деланному символизму, сколько требовательности стихотворного мастера: «Не могу не сообщить Вам свои лирические искания и достижения. Насколько первыми я обязан Вам — настолько вторые принадлежат Вам по праву, о котором Вы, может быть, и не думаете». Или еще: «Ваши семена глубоко запали в мою душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки».

Но даже признавая, что многим обязан Иванову, Мандельштам позволяет себе оспаривать некоторые его суждения: «Невольно вспоминаю Ваши замечания об антилирической природе ямба. Может быть анти-интимная природа? Ямб — это узда настроения» (II, стр. 485-490).

Все согласно считают, что Вячеслав Иванов был прекрасным учителем в стиховедении, хотя его благоволение к молодым поэтам носило систематический характер. Достоверно одно: в Мандельштаме он нашел гениального ученика.

«КАМЕНЬ»

В первой части мы писали, что Мандельштам резко порвал с символизмом. Такова перспектива издалека. Но если всмотреться в стихи и свидетельства того времени, то видишь, что Мандельштаму поначалу нелегко было оторваться от символистского лона: к новому течению он примкнул одним из последних. В своей рецензии на первое издание «Камня» Н.Гумилев считает, что сборник вышел тонким оттого, что Мандельштам поздно перешел в лагерь акмеистов и «отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно»[16].

Нерешительность Мандельштама (длившаяся всего несколько месяцев) объясняется, вероятно, тем, что он отдался всей душой поэтике «пустого ощущения, отрицающего мир и его непосредственную весомость»[17].

Гумилев прав, когда говорит, что поэт не может долго жить в отрицании мира, в частности, тот «поэт с горячим сердцем и деятельною любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой»[18]. Тем не менее, Сологуб так и остался в этом отрицании. Но оттого ли его поэзия не знает эволюции, как бы стоит на месте? Горящего сердца, деятельной любви ни в его личности, ни в его творчестве мы не ощущаем: скорее безнадежный и растерянный солипсизм. Верлену понадобилось религиозное обращение, чтобы порвать с поэтикой неопределенного. У Мандельштама это второе рождение тоже было и духовным обращением, но более расплывчатым, философским.

Поэтика неопределенного мало подходила тому, кто с некоторым удивлением видел, что он любит: «электрические блики на поверхности Лемана, почтительных лакеев, бесшумный полет лифта, мраморный вестибюль hotel'я и англичанок, играющих Моцарта с двумя-тремя официальными слушателями в полутемном салоне». «Я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не

только физически, но и сентиментально» (II, стр. 487). Поэтика неопределенного плохо подходила тому, кто окунулся в Средние Века, проникся духом французских песен и двумя завещаниями Франсуа Виллона. И поэтика неопределенности совсем не подходила тому, кто с большинством своих современников воспринял деятельную и конкретную философию Бергсона, чье весеннее веселье прогнало сумрачность рационалистических тупиков и пессимистический нигилизм Шопенгауэра.

В 1912 году, накануне разрыва, Мандельштам еще писал:

Я не поклонник радости предвзятой,
Подчас природа — серое пятно, (33)

— но это уже была последняя дань прежней поэтике, последнее отступление перед решительным шагом.

Ахматова стала акмеисткой самым естественным образом, без разрыва, без борения. Гумилев создал школу, соответствующую его активному победительному темпераменту, в акмеизме он нашел выражение природной мужественности, тяги к властвованию, которые еще усилятся после Революции. Беспринципный Городецкий просто чуял, откуда подул ветер... У Мандельштама переход в акмеизм соответствует глубине его гармоничного и вместе с тем контрастного гения: акмеизм для него не только литературное явление, не только поэтическая школа, но появление в мировой культуре нового подхода к миру, философского, этического, религиозного, а в итоге — и политического.

Вот почему «Камень» еще больше, чем «Вечер» Ахматовой или «Чужое небо» Гумилева, походит на поэтический манифест, который будет подкреплен и обоснован теоретически в статье «Утро акмеизма». Написанная в конце 1912, самое позднее в начале 1913 года, статья эта, отвергнутая по неизвестным причинам Гумилевым и Городецким, носит, как и другие прозаические тексты Мандель-

штама, пророческий характер. Многие принимают 1919 год, дату ее случайного напечатания в Воронеже, за год ее написания. Некто даже построил на этой ошибке целую теорию, увидя в статье влияние формалистской школы, не понимая, что формализм родился в России от поэтического возрождения, от его сменяющихся фазисов, а не наоборот. Не будет преувеличением сказать, что формализм стал возможен в России благодаря Иванову, Белому, Блоку, Ахматовой, Хлебникову и др., благодаря их поэтическому новаторству[19].

«Утро акмеизма» — текст необычайно богатый, уплотненный. В отличие от стихов, где мы наблюдаем столько разрывов и скачков, критические статьи Мандельштама стоят под знаком редкого единства. Мы охотно повторим за Л.Пинским, что в статьях Мандельштама «созревала та концепция поэтического слова, которая объединит все его творчество»[20].

Между «Камнем» и «Воронежскими тетрадями» — глубокий разрыв, между «Утром акмеизма» и «Разговором о Данте» — плавный переход — настолько, что «Утро акмеизма» получит практическое применение через много лет после написания. Мандельштам опровергает тех, кто ошибочно думает, что «обыкновенно всякое подлинное творчество предваряет эстетику, которую оно как бы иллюстрирует, но которую оно на самом деле открывает в процессе делания»[21]. У Мандельштама не так. Эстетика опережает творчество. Статья о Виллоне написана в 1910 году, а практическое применение она получит лишь несколько лет спустя!

«Утро акмеизма» начинается с утверждения, ставшего банальным в наши дни, но выраженного ярко и оригинально: единственная реальность — это произведение искусства, а ту реальность, что мы наблюдаем каждодневно, оно возводит «в десятизначную степень». Иначе говоря, произведение искусства фантастически уплотняет пространство и время, доходя иногда до того, что останавливает время и упраздняет пространство, и «скромная

внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (II, стр. 320).

В отличие от Гумилева, Мандельштам направил свой манифест не столько против символизма, от которого он только отмежевывается, сколько против футуризма, от которого он берет формулу «слово как таковое», правда, толкуя ее в акмеистической перспективе.

Десятизначная реальность в поэзии — это слово как таковое. Мандельштам сохраняет «логос» слова, его понятийный смысл, который футуристы выкидывают за борт, но ставит его наравне с другими аспектами слова, которыми в данной статье не занимается. Позже Мандельштам даст более развернутую философию слова; в эти годы он ограничивается утверждением, что «для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов». От этого определения смысла как формы, направленного против символистов, растворяющих его в музыке, как и против футуристов, его отрицающих, казалось бы, нелегко перейти к следующему пункту манифеста, к архитектурности.

Дух строительства, архитектурность служат Мандельштаму антитезой той верленовской пассивности, неопределенности, тому страху пустоты, которые нашли свое выражение во многих стихах 1912 года. Архитектурность — это признание годности вещей, реальности как таковой (без соотношения с другой реальностью), это признание трехмерного измерения мира не как тюрьмы, не как обузы, но как Богом данного дворца. Нет неясного, нет нерешенного, а потому нет и нерешительности: «строитель говорит: я строю — значит — я прав» (II, стр. 321). Но для строителя в поэзии материалом служит слово, которое, по аналогии с архитектурой, становится таким же плотным, тяжелым, твердым, как камень. Название первого мандельштамовского сборника уже само по себе — поэтика, в образе камня пучок смыслов, которые будут развиты впоследствии. Оно явно навеяно тютчевским стихотворе-

нием «Проблема», которое Мандельштам в своей статье цитирует свободно или по утраченному варианту:

С горы скатившись, камень лег в долине. —
Как он упал? Никто не знает ныне.
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Или низвергнут мыслящей рукой?

Голос материи в этом неожиданном падении звучит, как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания». «Камень сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» (II, стр. 322).

Тютчев продолжает довлеть над Мандельштамом, но он отказывается следовать ему слепо в зачарованности космическим: «проблему» Тютчева Мандельштам решает деятельным отношением к реальности и к искусству (они — единосущны, разнясь только по степени бытия). Не размышлять о камне предлагает Мандельштам, но поднять его, преобразить тяжесть в динамику, случай в необходимость, поставить камень на гору, откуда он упал, сделать из него часть целого, такого же сложного, если не более сложного, чем природа, по примеру камней готических соборов.

Шеллингианской натурфилософии Мандельштам противопоставляет философию культуры. К природе нужно относиться не страдательно, а созидательно, ее организовывать, преображать. Слово не должно стоять одиноко, оно должно играть всеми переливами, в «веселой» перекличке между собою, как камни в соборах.

Как и самые ранние стихи Мандельштама, «Камень» имеет свою отправную точку в Тютчеве, но в то же время и отталкивается от него: величие Богом созданного мира требует «высокого» стиля. Художник принимает вы-

зов природы, он решает не рассудком, а деланием проблему, мучившую Тютчева. Пусть камень и сорвался сам собой: мыслящая рука его подымет. Такому положению художника в мире, такому деланию подобает ямбический гекзаметр, этот старомодный, торжественный размер XVIII века, отброшенный романтиками, но реабилитированный Тютчевым в 30-х годах XIX века.

Готический собор был для Мандельштама тем идеальным символом, наглядно воплотившим все тезисы «Утра акмеизма» и даже некоторые положения, которые ему удастся сформулировать позже. Между теорией и практикой у Мандельштама постоянная диалектическая связь.

В этом отношении знаменательно стихотворение, написанное во славу Собора Парижской Богоматери: оно — событие внутренней жизни и в то же время поэтический манифест.

Где римский судия судил чужой народ —
Стоит базилика, и радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам. (39)

В этом стихотворении поражает прежде всего временная и пространственная протяженность: прошедшее, настоящее и будущее одновременно развертываются и свертываются, наподобие веера. Notre-Dame как раз и есть тот сгусток искусства, который не противополагает себя природе, а участвует в ее сложности; здесь как бы сгущена вся человеческая история, проектированная на сегодня и на завтра: собор — символ, стоящий одновременно во времени и над временем, и тем самым в центре человечества. Все крупнейшие события индоевропейской цивилизации сжато представлены: римский юридизм, завоевательный и жесткий, — первый проект социальной архитектуры (народ — строитель законов, по меткому определению Андре Шенье); царственное великолепие византийского христианства (термин «базилика», вероятно, навеян одноименным стихотворением Жерара де Нерваля[22]); тяжелая египетская мощь, которой противостоит христианское смирение; критский лабиринт, похожий на лес (со всеми его символами, по-новому использованными поэтическим умом Европы: противопоставление «тростник» — «дуб» отзывается Лафонтеном — Крыловым, отчасти Паскалем, «мыслящий тростник», или лес — Бодлером: «Леса могучие мне страшны, как соборы»); смесь рассудочной готики и паскалевской непостижимости; и изначально сам Адам, то есть все человечество в его бесконечной, в истории реализующейся, заданности.

Но сжатое и динамизированное прошлое не единственное измерение времени в этих стихах, иначе мы имели бы дело с музейным экспонатом, раз и навсегда прикрепленным, как у Брюсова или у Иванова, к безвозвратно ушедшему, а тем самым и мертвому, времени. На Нотр-Дам глядит человек XX века: «В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует, как чудовищное...» (II, стр. 323). Возможно, Мандельштам тут думал о Бодлере, которого соборы пугали, или о Нервале,

который воспел «...тяжелый каркас с железными нервами». Мандельштамовское стихотворение обращено к будущему. Не как у Нерваля — к далекому, разрушительному, апокалипсическому будущему «через какие-нибудь тысячу лет», а к будущему близкому, созидающему, находящемуся в непрерывной связи с изначальным творческим актом. Мандельштам на грани двух эпох. Он изучает «чудовищные ребра» не как археолог-романтик, а как тот, кто видит в средневековом соборе модель собственного художественного творчества. Собор его зовет. Легкому своду первой строфы соответствует в последней — дерзкое пожелание, неистовая уверенность, что и поэт создаст нечто аналогичное прославленному собору: прекрасное из недоброй тяжести.

«Нотр-Дам» следует сопоставить с поэтическими манифестами Гумилева и Городецкого, с их упором на «адамизм», на биологическую звериную силу. Мандельштам дает несколько иное значение адамизму — как возврату не к животной непосредственности, а к изначальным творческим заданиям богоподобного человека. Адамизм Мандельштама ведет не к упрощению, не к доисторическому или нерасчлененно-языческому времени, а к наивысшей сложности культурного процесса. Символисты казались — и отчасти были — усталыми интеллигентами. Для Мандельштама культурное накопление, наоборот, есть вечная творческая молодость духа.

«Нотр-Дам» — прямая иллюстрация основных положений «Утра акмеизма»: закон тождества, вера зодчих в возможность «загипнотизировать» пространство, физиологическая сложность произведения искусства, но в то же самое время это стихотворение предвещает будущие тезисы — «Слова и культуры» (1921) или «Разговора о Данте» (1933). Оно глоссалалия, в том смысле, что слово в нем «уже стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков» (II, стр. 227), — нечто совершенно обратное эрудиции; история в нем понята «как единый синхронистический акт». И тем не ме-

нее, сам автор видит в этих стихах лишь предвещание красоты, а не ее осуществление, он не претендует еще на «гениальную физиологическую сложность Средневековья», веер времени стоит развернутым, не складываясь, построение стихотворения прямолинейное, явное, размер намеренно тяжел, слово полнозвучно и уплотненно, но еще не играет всеми переливами, иначе говоря, стихи эти в их иератической красивости еще далеки от того синтеза, который Мандельштам предугадал в 1908 году и к которому будет неуклонно стремиться.

«Нотр-Дам» — не единственный акмеистический манифест в сборнике. Аналогичное значение имеет стихотворение «Адмиралтейство». Акмеистические принципы выражены здесь в более классических формулировках: «красота не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра», где благодатному вдохновению романтиков-символистов противопоставляется — в духе Теофиля Готье и «парнассцев» — простое, земное ремесленничество. Искусство возводится до степени пятой стихии, созданной свободным человеком и освобождающей его от уз трехмерного мира. Оно — универсально. Средневековый собор был средоточием универсальности, современная игла эту универсальность открывает, к ней ведет. По сравнению с «Нотр-Дам» Мандельштам усилил здесь контраст между иератическим стилем и бытовыми словами, которые, нарушая иератичность, ее к нам приближают. Уже в «Нотр-Дам» употреблен для архитектурного действия домашний глагол «позаботиться»; в «Адмиралтействе» — игла не только «линейка» (предмет ремесленника и школьника), но и «мачта-недотрога» (последний термин уж подлинно домашне-ребячий). Мы здесь имеем дело с попыткой вернуться к простоте, к наивности, к «фальшивым нотам» Верлена: «Современная поэзия, при всей своей сложности и внутренней исхищренности, наивна:

Ecoutez la chanson grise...

Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы» (II, стр. 227).

Но Верлен присутствует не только в теоретических текстах. Мандельштам посвятил ему, вернее, не ему прямо, а его двойнику, стихотворение, в котором изображены различные аспекты верленовского характера и образа жизни: утренний прохожий, пьяный Сократ, неказистый на вид, лукавый и детский, набожный и богохульный. Портрет, нарисованный эскизно, с веселым юмором, уравновешивает иератическую тяжесть архитектурных громад, напоминает о праве поэзии на ребячество и о внесоциальном статусе поэта, этого ничтожнейшего из ничтожных детей мира. Верлен — единственный образ поэта в «Камне», если не считать чтение из Эдгара По, краткие упоминания Гомера и ностальгию по театру Расина.

Когда мы писали о вторжении в поэзию Мандельштама широкой струи современности, мы ссылались в первую очередь на влияние Виллона. Для Мандельштама Верлен стоит в той же перспективе. Оба поэта принадлежат к одному и тому же роду: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходна. Но, кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил «serres chaudes» символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века» (II, стр. 301).

Вдохновляясь от обоих, не меньше от Виллона, чем от Верлена, Мандельштам ввел в «Камень» «школьнические

шалости» (36, 49), шуточные или легкие стишки, напоминающие «Романсы без слов» или пародии «Тогда и некогда». Недостаточно подчеркивалось, что поэтика «Камня» глубоко антитетична: Тютчев в ней противоборствует Верлену-Виллону. Вслед за ними Мандельштам разбивает «serres chaudes» поэзии символистов, хотя налет тепличности остается и у него. Голос поэта постепенно крепнет в остром ощущении современности, в подлинности духовных исканий, в универсальности темы культуры, в магии звучного и полнокровного слова, пока еще обузданного логической, смысловой формой.

«TRISTIA»

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.

Сборник «Tristia» состоит из стихов, написанных между 1916 и 1920 годами, в период, определенный нами как «углубление» акмеизма. Это определение недостаточно выявляет своеобразие второго сборника, столь не похожего на первый, как по тем обстоятельствам, личным и общественным, которые ему сопутствуют (война, революция, любовные перипетии, бегство в Крым, возврат в коммунистическую Россию), так и по темам и по поэтике.

Придя на смену развоплощенному лиризму «серой песни», сборник «Камень» ярко провозглашал искусство высшим действием человека. Лиризму без слов была не по плечу борьба с небытием. Вторжение новизны уравновешивалось возвратом к старым размерам и жанрам (ямбический гекзаметр, ода), считавшимися уже отжившими.

«Tristia», как показывает название (оно дано было сборнику М.Кузминым), знаменует собой переход к иной тональности, к иному жанру: ода сменяется элегией[23]. Как «Камень» был сплошной хвалой созиданию (своего рода

«оправданием творчества»), так «Tristia» — сплошной плач расставания, непрерывная элегия, посвященная красавицам, пленившим Мандельштама (Джиорджадзе, Андрониковой, Цветаевой, Ахматовой, Хазиной, Арбениной), умирающему Санкт-Петербургу; Европе, которую он больше не увидит; Крыму, который он покидает; свободам, которые упраздняются; церковному сооружению, которое разваливают; и даже слову, над которым нависла опасность развоплощения.

«Tristia» — прямая антитеза «Камню». Верлен позабыт, Тютчев более чем когда-либо актуален. В «Камне» воспевались встречи, в «Tristia» — одни разлуки. В «Камне» целиком отсутствуют любовь и смерть, в то время как пятнадцать из сорока двух стихотворений «Tristia» посвящены любовной страсти. «Камень» исследовал мир на поверхности, великие человеческие создания, восполняющие пустоту горизонта или неба; «Tristia» — спуск в инфернальный мир роковых страстей, ведущих к смерти, в мир разрушительной революции, в мир воспоминания, подстерегаемого забвением, невоплощающегося стихотворения, нерождающегося слова. Лишь несколько стихотворений стоят вне этой орфической темы, не ведут нас в этот подземный мир, откуда, правда, всегда брезжит возможность возврата.

Из всех книг Мандельштама «Tristia» (хотя и напечатанная в Берлине в отсутствие автора) имеет вид наиболее построенной, что не лишает ее благодатной непринужденности. Сборник открывается вариациями на тему первого монолога — признания Федры в трагедии Расина, что соединяет вторую книгу с первой: три двустишья расиновской трагедии, переведенные ямбическим гекзаметром, прерываются комментарием античного хора в восьмистопных хореях. Преступная любовь Федры, запечатленная смертью и кровью, заключает в себе основные темы сборника. «Tristia» заканчивается не менее трагическим стихотворением, но религиозно примиренным: одой Исаакиевскому собору (см. наш анализ в первой части).

Противопоставление личной взволнованности духовному умиротворению, вероятно, преднамеренное. Страстные чувства, роковые предзнаменования проходят через весь сборник, но в середине его стоит вневременная, надмирно-спокойная Евхаристия. Ряд других стихотворений стараются как бы овладеть волнением, эротическими порывами, являются созерцательными передышками или устремлениями ввысь. И если тень от царства мертвых преобладает, реальные соборы Св. Исаака, Св. Петра, или воображаемые соборы, подсказанные крымскими холмами, возвышаются то тут, то там, напоминая о вертикальном измерении, о крепости человеческого творчества, преодолевающего силы разрушения.

Эротическое волнение, переживаемое поэтом, как бы усиливается политическими волнениями в стране. Сергей Каблуков, один из первых читателей и друзей Мандельштама в эти годы, был несколько озадачен эротической тональностью некоторых стихотворений, особенно после целомудренного «Камня», где любовная тема почти отсутствовала. В частности, его огорчала смесь эротики и религии, которую он, как правоверный христианин, считал кощунственной. Любопытно, что Мандельштам соглашался с его возражениями, считая, что «эрос ему тем более опасен, что он отбросил юдаизм»[24]. Вероятно, он этим хотел сказать, что не был в достаточной мере духовно вооружен, чтобы противостоять разрушительной силе страсти. Возражения Каблукова нам кажутся теперь довольно наивными. Он полагал, что какая-то женщина вошла в жизнь Мандельштама и овладела им. Скорее, мы тут имеем дело с общим потрясением всего существа эротической, еще до конца не определившейся, силой. В юношеских стихах любовная тема разрешалась без трагедии, в сдержанных лирических излияниях или же разъединением духовной и телесной любви: в те годы поэт был склонен сакрализировать плоть, отодвигать ее в область священного. В «Tristia», наоборот, он отдается страсти, проходит через ее разрушительный и очистительный огонь,

который, однако, не оберегает его от дальнейших искушений. Эрос, присутствующий почти во всех стихах сборника, меняет голос поэта: он расширяет историческую перспективу, включая в нее живого лирического героя, и, обратно, обогащает личный опыт, возводит его до универсальности тем, что включает в него миф, религиозный или литературный; наконец, эрос определяет новый подход к слову, ведет естественно к ослаблению его логической функции или формы.

Конкретные примеры позволят нам ближе рассмотреть это тройственное изменение или обогащение мандельштамовского голоса, который отныне звучит по-иному.

Мы вернемся сначала к стихотворению, уже нами рассмотренному во второй части: «На розвальнях, уложенных соломой...» (85), так как в нем налицо все темы, все различные аспекты сборника: любовь, смерть, религия, революция, личная и историческая судьба. Оно обращено к Марине Цветаевой, к которой поэт испытывает «недолжную», «преступную» любовь (ведь Цветаева замужем). Цветаева посвящает Мандельштама в тайны России, «дарит» ему Москву, Мандельштам ощущает свою связь с ней как двойное лжепритязание, личное и историческое.

В этих стихах поражает чудовищность описываемой прогулки: мы проезжаем вместе с поэтом не столько по московским закоулкам, сколько по всей русской истории в тесном сплетении с личной судьбой Мандельштама. Роковая страсть, невиннная и преступная вместе, переплетается с историческим роком, нависшим над Россией, раздираемой противоречивыми призваниями, отмеченной несчастиями и страданием безвинных.

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых год до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

В этом первом четверостишии отметим звуковые повторы «ро, ал, ол, ох, рог, рок», этот грай, который придает всему стихотворению зловещий оттенок, и огромность умопостигаемого пространства (несоизмеримого с пространством реальным) от Воробьевых гор, где Герцен и Огарев дали клятву верности свободе, — некий верховный пункт либеральной традиции — до «знакомой церковки», средоточьи народной России. Конкретное пространство дублируется пространством идеологическим, в котором присутствуют полярные точки нации.

Москва представляется огромной, так как, в отличие от Петербурга, открытого на вселенские моря, она уходит корнями в самую глубь истории...

А в Угличе играют дети в бабки,
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Новизна второго четверостишья — в резком скачке. Н.Нильсон, изучая стихотворение «Бессоница. Гомер. Тугие паруса», обратил внимание на логические зияния между словами, что, по его мнению, отличает последние стихотворения «Камня». Здесь обычная логическая связь намеренно порывается, века раздвигаются, как театральные декорации, и мы без всякого предупреждения переносимся в XVI век, в сердцевину той исторической драмы, которая, вследствие несчастного случая или, может быть, преднамеренного убийства, во время игры в свайку, нарушит династическую преемственность и повлечет за собой Смутное время. Этот временной скачок — как на ковре-самолете — длится всего лишь в течение двустишья, но запах хлеба, забытого в печи, очевидно, из-за переполоха, вызванного смертью царевича, настоящее время глаголов («играет», «пахнет») делают нас прямыми свидетелями давно прошедшего события. Мы не остановимся на центральном четверостишье, уже прокомментирован-

ном во второй части, чтобы лишний раз обратить внимание на многозначность ключевой метафоры трех встреч: в ней, в сжатом виде, вся история России и вся духовная судьба поэта, в их сложном сплетении. Здесь мы столько же во времени, сколько над временем, столько же в конкретном реальном мире, сколько в умопостигаемом, столько же в истории, сколько в личной драме.

Четвертая строфа, почти сплошь описательная, продолжает прогулку сквозь столицу — сложный, непростой путь как страны, так и лирического героя, и представляет нам толпу праздную, настороженную, угрожающую, готовую к восстанию, как бы накануне нового Смутного времени. Конечная строфа нуждается в более детальном разборе:

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подожгли.

От описаний, которые всегда имели двойной смысл, мы здесь переходим к запечатанным образам, где символика преобладает над конкретной реальностью. Земля черна, но и небо тоже, забитое птичьими стаями, — классический образ худых предзнаменований. Заключение возвращает нас к первому четверостишью (всякое подлинное стихотворение всегда следует строгому построению), тут больше, чем смысловая градация, подлинное пресуществление: конкретные детали и сама тема получают новый смысл. Солома саней превращается в солому казни, невинная, казалось бы, прогулка заканчивается пророческим видением насильственной смерти. Без малейшей логической связи, благодаря образу царевича, с которым отождествляет себя лирический герой, вырастает фантастический, чудовищный сноп соотношений. Отождествление лирического героя с царевичем оправдано и не высказанным именем Марины (соотношение с царевичем,

в частности, в связи с Мандельштамом, Марина Цветаева неоднократно использовала в своих стихах). Преступная любовь, лжелюбовник, обреченный на казнь... Но, в отличие от Цветаевой, Мандельштам не ограничивается одним аналогичным соотношением. Вторая строфа говорила о смерти младшего сына Иоанна Грозного, подлинного царевича Димитрия, «невинного младенца». В последней строфе обстоятельства казни определены не достаточно, чтобы соотнести ее с тем или иным конкретным случаем. Царевич, которого везут, становится обобщающим образом, который, как собор Нотр-Дам, подытоживает прошедшее, освещает настоящее и получает конечное объяснение в будущем — как близком, так и отдаленном.

О ком идет речь? О сыне Ивана Грозного, о детях Бориса Годунова, о Лжедимитрии и сыне его Иване, об Алексее, сыне Петра Великого, или же о последнем царевиче Алексее, которому оставалось всего два-три года жизни? Суть не в этом, и не следует уточнять и выбирать. Заключения мандельштамовских стихов одновременно необычайно конкретны и совершенно открыты, полисемичны: но эти разные смыслы повернуты к одному, высшему смыслу, который их всех включает и трансцендирует. Так, описывая интимное в настоящем времени, через исторические образы прошлого, Мандельштам подсознательно, как истинная Пифия, прорицает о будущем.

По сравнению с «Камнем», взаимопроникновение разных эпох и стран усиливается. Это геокультурное братство, быть может, возникло в противовес братоубийственной войне, которую ведут между собой в эти годы европейские страны: Флоренция в Москве (84), девственный Рим на берегах Невы, Ленора, Лигея, Серафита, объединенные в роскошной спальне Саломеи Андрониковой (86, 11), Иерусалим и Петербург, охваченные одним и тем же апокалипсисом (100), «в каменистой Тавриде наука Эллады» (92), сиенские холмы в Крыму — как это не вяжется с разрушительной, противокультурной бойней 1914-16 го-

дов. В заговоре против небытия первенство отдается теперь не столько вертикальному усилию, сколько горизонтальной солидарности.

В «Tristia» — и это одна из особенностей сборника — Мандельштам прибегает к мифу — будь он литературного порядка (Федра, Елена, Кассандра), архитектурного (Акрополь) или религиозного (Персефона, Прозерпина и т.д.). В дальнейшем ключевая роль мифа ослабится, растворится до неузнаваемости в других поэтических приемах. В «Tristia» потребность в мифе объясняется трояко: во-первых, Мандельштам открыл для себя эллинизм, который стал составной частью его мировоззрения, что неизбежно потянуло за собой вереницу образов, почерпнутых из античного мира; затем, миф помогает трансцендировать тему любви и смерти, преодолеть ее личностную основу тем, что вставляет ее в рамки универсальных представлений; наконец, путешествие по подземному миру, среди теней, роднило поэзию Мандельштама со всей хтонической образностью античности: мифология здесь богаче, чем Ветхий Завет с его бледным и лишенным жизни шеолом или чем христианские представления, противопоставляющие рай и ад.

Отношения с Цветаевой естественно вписывались в историософскую ткань (Марина — Димитрий), но отношения с грузинскими красавицами, с неприступной и царственной Ахматовой, с причудливой Арбениной требовали иного контекста. Все любовные порывы Мандельштама между 1916 и 1920 годами (даже его связь с будущей женой) кончаются разрывом, разлукой или замирают, превращая настоящее в прошлое, чувство в воспоминание, любовное признание в бормотание слов, которые обрываются и возвращаются в небытие.

Смерть цена любви — такова тема большинства любовных стихотворений «Tristia». Но что любовь сильнее смерти, что она продолжается после смерти, в виде воспоминания, в подземном мире — таков один из мотивов таин-

ственного стихотворения «Еще далеко асфоделей...» (93).

С первых стихов Мандельштам нас вводит в царство мертвых, «где не бывает прекрасных загорелых рук» дневной жизни; подобно Харону, поэт совершает похоронное плавание, но не по Стиксу, а вдоль Крымского побережья, стремясь к таинственному мысу Меганом, где будут иметь место не менее таинственные похороны.

Последняя строфа заново повторяет, как заклинание, это стремление за мыс туманный Меганом, но приоткрывает тайну совершившихся похорон:

И раскрывается с шуршаньем
Печальный веер прошлых лет,
Туда, где с темным содроганьем
В песок зарылся амулет...

До сих пор Мандельштам раскрывал и закрывал веер исторических эпох и событий, память временных лет, теперь он плывет к истокам тайного личного времени. Победа над утерей личного времени совершается через чудо поэтического анамнезиса. Он отличается от обыденной памяти тем, что не накопляет воспоминания, не психологизирует их. Интенсивность поэтической памяти «упраздняет память», доходит до точки, когда «просвещающее беспамятство — экстаз, высшее постижение, подлинный человек — даруется памятью. Чудо — в слове: через слово поэт может восстановить течение времени до того предела, где человеческий дух обитал в единстве и истине, прежде чем разбиться на куски»[25]. В «Tristia» Мандельштам предстает как поэт «беспамятного анамнезиса», того, что через забвенье восстанавливает протяженность времени вопреки его раздробленности, наподобие мифа о смерти и воскресении.

Мандельштам, мы видели, наслаивал одну историческую эпоху на другую, перетасовывал их, как карточную колоду, вкрапливал одну в другую. Отныне он идет даль-

ше: он переворачивает время, как плуг землю, так, чтобы глубинные слои оказались на поверхности. Этот философско-поэтический подход — целая поэтика сама по себе — намечен в статье «Слово и культура» и применен с особой наглядностью в одном из наиболее известных стихотворений «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы» (108). Здесь Мандельштам выявляет глубину времени и ее доступность поэту. «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времени» (II, стр. 224).

Нечто сходное говорил французский критик Жорж Пулэ о Бодлере: «...создается впечатление необыкновенного взаимопроникновения всех частей пережитого времени. Как взгляд одним махом, свободно обозревает все пространство, которое простирается перед ним, так духовное око видит вокруг себя развернутые обширные страны прожитой жизни. Все эпохи взаимосвязаны, соприкасаются, аукаются, продолжают одна другую в отзвуках»[26]. Больше, чем кто-либо, Мандельштам умеет обрести в прошедшем девственность настоящего: в этом его сила и оригинальность. Обозревая всю совокупность поэтической традиции, Мандельштам уверенно утверждает: «Мы свободны от груза воспоминаний». «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторения охватывает его, головокружительная радость...» (II, стр. 224-225).

В каком-то смысле — это переживание прустовского пряника, воссоздающего отрезок из прошлого, как если бы он был настоящий, но распространенное на все области жизни и культуры. Все было, но все вечно будет заново. Поэзия всегда обновление, особенно тогда, когда она опирается на совокупность поэтической традиции:

все помнить, не забывая о расстоянии времени, так, чтобы то, что уже было, снова вечно начиналось...

Такой подход неизбежно влечет и новое восприятие слова. В своих воспоминаниях Ахматова походя говорит, что в эти годы Мандельштам выработал «свою странную теорию знакомства слов»[27]. Эта теория, как нам кажется, прямое филологическое следствие соприкосновения исторических эпох и психических напластований. У Бодлера звуки, запахи, цвета перекликаются, у Мандельштама эти соответствия шире и глубже, они — космического порядка. Перекликаются эпохи, чувства, слова.

В статье «Слово и культура» Мандельштам стремится освободить слово от его тождества «с вещью, с травой, с предметом, который оно обозначает» (II, стр. 226). Любовник употребляет блаженные слова, не имеющие определенного значения, но наделенные психическим, эмоциональным зарядом, а потому часто произвольные.

«Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» (II, стр. 226).

В 1912 году Мандельштам защищал против символистов и футуристов значение слова, понятое как его форма, отныне он освобождает слово и смысл от его логической формы, точнее, он множит ее возможности. Во всякой истинной поэзии слово шире и глубже своего прямого значения. Но современная поэзия, сталкиваясь с изъезженным поэтическим языком, еще более требовательна. Унгаретти вторит Мандельштаму, когда заявляет: «Если поэт хочет сконцентрировать реальность в ту мельчайшую частицу, которая ему открывается, единственный прием, который остается в его распоряжении сегодня, — это усиление, расширение, размножение семантических потенций слова, чтобы в поэзии оно могло превзойти себя»[28].

Наделяя слово новыми ценностями, Мандельштам равнодушен к метафоре: он допускает, что можно писать стихи, не прибегая к ней, «если только сумеешь», ибо так или иначе всякое «слово есть уже образ запечатанный» (II, стр. 254). Существенно, чтобы стихотворение «жило внутренним образом, тем звучащим слепком формы», кторый предваряет написанное стихотворение. «Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». В таком понимании стихотворного творчества внутренний образ предваряет слово, предполагает «подземный мир» или, если угодно, мир углубленного сознания, в котором внутренний образ, слепок формы, ищет воплотиться в словах. Чаще всего этот процесс воплощения обрывается. Мандельштам посвятил ему в «Tristia» ряд стихотворений (112, 113, 123). В первом из них он говорит о Психее-жизни, спускающейся к теням... «Недоумение» и «робкое упование» пленных товарок означают надежду на освобождение... Но гостья медлит уплатить Харону стоимость переправы, и, вероятнее всего, воплощение не осуществится.

Второе стихотворение, двойник предшествующего, явственнее говорит о неудаче:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется. (113)

У Блока «крылья подрезаны», когда «творческий разум осилил, убил». У Мандельштама страх не перед воплощением образа, а перед «туманом, звоном, зиянием». Он множит образы, которые передают беспамятство слова, творческую амнезию: забыть то слово, которое может одеть реальностью музыкальный слепок:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья. (113)

Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался. (123)

Эти стихи о невоплощении или развоплощении слова не предвещают ли творческий кризис? Или они логически вписываются в систематическое исследование хтонического мира во всех его проявлениях?

В статье 1968 года мы писали, что поэзия Мандельштама преимущественно дневная, солнечная, в противовес ночной поэзии Тютчева. В беседе с нами А.И.Солженицын возразил, что это противопоставление слишком категорично. Тютчев — не сплошь ночной. Сборник «Tristia» стоит под знаком царства теней, понятого как изнанка жизни. Ни в одном другом сборнике Мандельштам не использовал с такой расточительностью черные, темные, ночные краски. В стихах о Федре впервые появляется оксюморон, восходящий к Нервалю, «черное солнце». К нему прибавляются «черный пламень» Федры, горящий среди бела дня (82), «вчерашнее солнце на черных носилках» (108) и т.д. По частотному словарю эпитетов, черный цвет встречается в творчестве Мандельштама два раза чаще, чем белый[29]. Простому глазу очевидно, что подавляющее большинство эпитетов черного цвета приходится на «Tristia». Лишь несколько отдельных стихотворений говорят нам о солнце без примеси тьмы, но с какой силой: Евхаристия (117), правда, написанная в 1915 году до периода ночных стихов, летний день в Крыму (92) напоминают, что подземный мир — лишь глубинный слой, изнанка жизни, а не ее отрицание.

Прежде чем оставить сборник àTristia», столь характерный своими темами, приемами, заклинаниями, мы еще подвергнем медленному чтению известнейшее стихотворение «Сестры — тяжесть и нежность...» (108), которое не в меньшей мере, чем «На розвальнях...», но иным образом, служит итогом и синтезом всей поэтики сборника.

Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы
ваши приметы.
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает, песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети,
Легче камень поднять, чем имя твое повторить!
У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

Это стихотворение, как отныне и все остальные, стоит под знаком политематичности, причем нельзя сказать, какая из затронутых тем главная: оно одновременно говорит о любви, утраченной и вновь обретенной в ином, высшем плане бытия, о чистой протяженности времени, о его избытке, об искусстве и о поэтике; к тому же, черноморский пейзаж, хотя и не описанный, наполняет его без остатка: стихи эти могли быть написаны только в Крыму или под прямым его воздействием.

Структура стихотворения решительно антитетична и синтетична, т.е. старается осуществить то единственное единство, которое действительно выражает сущее, а именно — единство противоположностей: тяжесть и нежность, безвременье и совершенное примирение со временем, смерть и победа над смертью через поэтическое чудо анамнезиса.

В отличие от толкования, данного французской исследовательницей Еленой Анри[30], мы не считаем уместным восстанавливать индивидуальное время стихотворения; более того, методологически такой подход неправомочен. Е.Анри предполагает (на каком основании?), что стихо-

творение написано на исходе лета в Коктебеле, перед отъездом Мандельштама из Крыма. Но известно, что оно было написано весной, за много месяцев до принятого Мандельштамом решения покинуть Крым. Не проще ли видеть во втором двустишьи ряд образных выражений разрушительной власти времени? Солнце садится каждый вечер, каждую ночь остывает песок на морском берегу. Мы не соглашаемся и с Ахматовой, которая склонна видеть во «вчерашнем солнце» образ умирающего Пушкина. Е.Анри идет дальше: по ее мнению, все стихотворение посвящено Пушкину, в связи со столетием его пребывания на юге, и составляет, благодаря многочисленным реминисценциям, от Тютчева до Хлебникова, «антологию русского лиризма», в котором кроется «онтология всей поэзии». Такой подход, как нам кажется, наделяет стихотворение слишком тяжелым книжным грузом, превращает его в вещь для эрудитов, наперекор «невинности и забвению», без которых нет поэтического восприятия.

Вся красота стихотворения в сплетении трех видов времени: то, что проходит и разрушает (первая строфа); то, что стоит и длится (вторая строфа); то, что деятельно переворачивает прошлое, чтобы вернуть его настоящему (строфа третья). Но на первую структуру накладывается другая, ее не разрушая: время (первая строфа), любовь (вторая строфа), поэзия (третья строфа). Онтология времени не меньше, чем поэзии, но и личное чувство свободы во времени, предоставленной передышкой, остановкой, расширением всего существа в тройном измерении непосредственной жизни, идеальной любви и творческого акта. «Наука расставания» учит избывать время, во всей его дарованности и видимой пустоте.

В этих стихах, насыщенных и глубинной психологией, слова друг с другом перекликаются по двойной системе, фонетической и логической: соты/сети, бремя/время. Соты противостоят сетям, как активная нежность пассив-

ной, бремя времени делается легким. Но слова имеют и свою самостоятельную ценность, они — ценны заклинательным значением, которое действует тем сильнее, что слова не отождествляются с обозначаемым предметом.

Начиная с 1916 года, Мандельштам достигает поразительной силы в стихах-заклинаниях, сочетающих в себе мысль и чувство, музыку и действие:

У меня остается одна забота на свете:
Золотая забота, как времени бремя избыть. (108)

Такие двустишия, на полпути между афоризмом и молитвенным восклицанием, входят в сознание читателя и служат заклинательными формулами, которые освещают и преображают те или иные моменты жизненного пути.

Стихотворение заканчивается на синтаксически открытой конструкции, о которой написано уже много страниц: заключительный глагол, поставленный в конце последнего стиха, не имеет безусловного подлежащего. Грамматика тут явно нарушена. Самым вероятным подлежащим следует считать сегмент «тяжесть», сведенный к одному слову. Но подлежащим могло бы быть и отсутствующее слово: любовь (которое присутствовало в первой редакции 6-го стиха: «Легче камень поднять, чем вымолвить слово — любить»), или смерть, или муза. Пусть! Эта неопределенность — один из эстетических ключей стихотворения, составная часть его поэтики: выбирай, что хочешь, ту тему, тот смысл, то подлежащее, которые тебе близки: философию времени в его трех стадиях, чувство утраченной и вновь найденной любви, определение поэзии, или сразу две, следуя двойному ритму противопоставлений, или все три (согласно тройственному развитию тем). Строгое построение оставляет основной смысл открытым, избыток ассоциаций сочетается с первозданной свежестью,

точность выражения с переходами от одного образа к другому.

Теперь пора сформулировать те изменения, которые претерпел голос Мандельштама в «Tristia»: тембр его стал глубже, таинственнее, приобрел хтоническое звучание. Напластования психических слоев и великих мировых мифов приводят иногда к трудностям в интерпретации. Так, стихотворение «Вернись в смесительное лоно» получило разноречивые толкования. Миф кровосмешения — относится ли к браку между поэтом и еврейкой Надеждой Хазиной? Или это аллегоризация поэтического творчества? А может быть, и то и другое одновременно? На этой стадии трудности понимания не столько в ассоциациях, более резких и неожиданных, чем в «Камне», сколько во вспахивании временных пластов поэтическим плугом.

Оттого ли, что они созрели в самых глубоких слоях сознания, оттого ли, что этой глубине противостоит всплеск разрушительных событий, но стихи «Tristia» больше, чем какие-либо другие, изобилуют заклинательными формулами. Спускаясь в подземный мир — сознания, искусства, истории, — Мандельштам вооружается тем словом, которое позволит ему пройти через этот мир и не погибнуть.

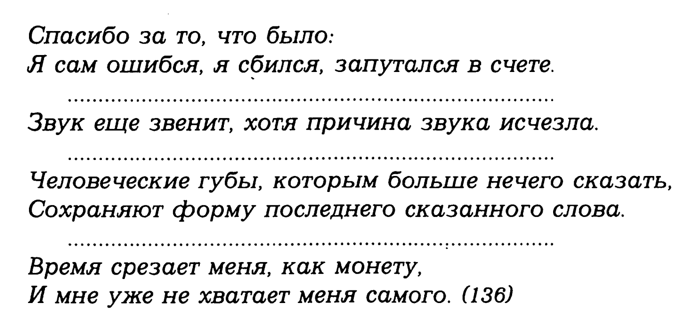
ЦИКЛ 1921-1925

Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный, жалкий век.

Цикл 1921-1925 годов не составляет сборника. Он не имеет названия, он — добавление, часть «Второй книги», но, с точки зрения поэтики, его следует рассматривать отдельно. Он состоит всего-навсего из 22 стихотворений, свидетельствующих о растерянности поэта. В 1922 году Мандельштам поместил в харьковской газете небольшой прозаический отрывок «Шуба» под общим заглавием «Днев-

ник сменовеховца». Не исключено, что заглавие было добавлено редакцией, но, тем не менее, оно характерно для настроения немалой части интеллигенции в эти годы, вынужденной так или иначе налаживать отношения с укрепившейся новой властью. У Мандельштама, несмотря на воссоединение с Надеждой Яковлевной, первая половина 20-х годов вся проходит в странствиях, в частых переездах из города в город, с одной квартиры на другую, в поисках подходящей работы и хотя бы минимального заработка.

В 1921 году погибли Блок и Гумилев, буря разбросала знакомых и друзей, «на перекличке дружбы многих нет» — как писал Есенин. Главная тема переходного времени — бесповоротный перелом века, пережитый не в политическом плане, а в самой глубине сознания: разбит не только позвоночник века, надломлена сама сущность поэзии, что влечет за собой и кризис поэтики:



Спасибо за то, что было:
Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.

....

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.

....

Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова.

....

Время срезает меня, как монету,
И мне уже не хватает меня самого. (136)

Мы нарочито извлекли из длинного стихотворения, написанного белыми стихами, эти отрицательные двустишья, так как они красноречиво свидетельствуют о кризисе, переживаемом поэтом. Несколькими годами позже, отвечая на литературную анкету, Мандельштам заявит: «Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока что не нуждается» (II, стр. 217).

Тематический разрыв с «Tristia» очевиден. Только первое стихотворение смежное: оно одновременно предвещает темы цикла и как бы служит заключением предшествующему сборнику. Последняя торжественная элегия, последнее прощание со всем тем, что было и не будет вновь, от отроческих лет до сегодняшнего дня, когда «нельзя дышать», потому что «твердь кишит червями». Больше не будет ни любовных стихов (по крайней мере до 1925 года), ни нисхождения в царство теней. Мандельштам не будет прибегать к посредству мифов или эллинистических образов, хотя именно в эти годы и развивает свою теорию эллинизма.

Разрыв с «Tristia» очевиден и в области ритма (между «Камнем» и «Tristia» ритмического разрыва не было). В «Tristia» Мандельштам прибегал почти исключительно к разным ямбическим размерам, в особенности к гекзаметру или к пятистопному ямбу, часто их смешивая; в цикле 1921-25 годов хореические четырехстопники встречаются почти так же часто, как ямбы и трехдольники; в нем же первая и единственная попытка Мандельштама в области «vers libre».

Ритмический контраст выявляет изменение в голосоведении, лирическая струя слабеет, дает место более интимному, более домашнему восприятию реальности. Тютчев отступает в пользу Верлена. Интимность подчеркивается введением лирического героя, без стилизации или посредничества. Нерастворимость «я» провозглашается с ослепительной силой, со свирепым юмором в отказе быть похожим на какого-либо современника:

Нет, никогда ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.
О как противен мне какой-то соименник,
То был не я, то был другой. (141)

Лирическое «я» не отличается от конкретной личности автора. В стихах «Tristia» «я» или отсутствовало или мас-

кировалось разными способами: 15 из 22 стихотворений 1921-25 годов нам представляют лирического героя из плоти и крови, погруженного в повседневность, в обыденность. Мы далеки от поэта, который, подобно Орфею, спускался в царство мертвых или прятал свои переживания за Троянской войной или венецианскими картинами; теперь он непосредственно тот, который

Умывался ночью на дворе (126)

и

По лесенке приставной
Лез на всклокоченный сеновал, (132)

или кому

Холодок щекочет темя (129)

(прозрачный намек на лысение).

Поэт хочет обратить внимание на простейший факт своего физического существования:

Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла. (127)

Переход на интимно-бытовые интонации можно рассматривать как поэтическое применение недавно сформулированной теории домашнего эллинизма, но не в меньшей мере он вызван и историческими обстоятельствами: поэт чувствует угрозу, нависшую над ежедневной жизнью.

К тому же, бытовые ноты часто только отправные точки и чаще всего сочетаются или перемежаются с тайнописью: либо с сугубыми абстракциями, либо с запечатанными метафорами, трудно поддающимися расшифровке. Впервые Мандельштам открыто выдвигает в

качестве поэтической программы сверхразумный язык, «заумь»:

Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна скрепясь,
А другая — в заумный сон. (132)

Мандельштамовская «заумь» в первую очередь навязана внешними обстоятельствами, опасностью, угрожающей самому слову, она служит прибежищем для поэзии, которую все меньше понимают, все строже не допускают:

Какая боль — искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать. (140)

Но не в меньшей степени она выражает и внутреннюю растерянность поэта, его расщепление: в «крови» появилась «известь».

Травы, их шелестение, их запах никому не нужны. Поэзия — затруднена, отчего теряет свою спонтанность. Поэт хотел бы «говорить ни о чем», хотел бы бескорыстного искусства, свободного от чужих и чуждых притязаний. «Заумь» вызвана тем землетрясением, которое перевернуло мир вверх дном:

С чего начать?
Все трещит и качается.
Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого,
Земля гудит метафорой. (136)

Позже Мандельштам оправдает детскую «заумь» Данте необходимостью «описать окружность времени, для

которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы» (II, стр. 366). В изучаемые нами годы заумный язык тоже, до некоторой степени, отображает резкое ускорение исторического времени. Но в нем нет ничего детского, он, наоборот, насыщен драматическим напряжением.

«Грифельная ода» (137) занимает центральное место в цикле и служит лучшей иллюстрацией новой манеры Мандельштама. Она построена на противопоставлении разрушительного действия времени и того, что сопротивляется этому разрушению, т.е. в первую очередь (но при определенных условиях) искусства. Не всякая поэзия может побороть время, лишь та, что возвышается над эфемерностью, текучестью, фальшью. Между этими двумя видами творчества, истинным и ложным, в душе поэта идет борьба.

Как известно, исходная точка этой своеобразной оды — несколько строк, начертанных умирающим Державиным на грифельной доске:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей.

Мандельштам не раз приводил эти строки, напоминавшие ему теорию относительности Эйнштейна. Понятое в буквальном смысле, такое восприятие времени ведет к нигилизму: если время все разрушает, стоит ли ему противоборствовать? Но в дни, когда «злоба дня» заменила все другие ценности и перспективы, «теория» относительности позволяла преодолевать сиюминутные соблазны. Извечная проблема искусства — стать по ту сторону времени — усугублялась историческими условиями.

Державинская по своей торжественно-иератической поступи, «Грифельная ода» обвешана ожерельем метафор, сочетающих литературные реминисценции, абстрактные образы, реальные пейзажи. В.Террас, изучивший (как и многие другие исследователи) оду во всех ее деталях, считает, что ее «метафорическая структура основана на

синтезе двух противоположных образов: **кремня** (взятого у Лермонтова) — символа твердости, и **воды** — символа разрушающего времени, — посредством третьего абстрактного образа: «ученичества»[31]. Тему «ученичества» следует понимать в общем контексте растерянности: поэт снова становится учеником, потеряв уверенность строителя и мастера.

Основное противопоставление претерпевают метафорические вариации, столь утонченные, что ставят непреодолимые трудности для толкования. Тем более, что во второй части оды выступает новая антитетическая диада, параллельная кремню и воде: **ночь** — хищница, разрушительница, и **день,** жизнеутверждающий и творческий. Поэт поневоле участвует в обоих:

Я ночи друг, я дня застрельщик.

Стих оды необычайно уплотнен и точен, иератический строй речи сочетается с предельной метафоризацией: чувствуется усилие не то выразить, не то преодолеть внутренний и внешний гнет, перед которым бессильно простое слово.

Анализируя стихи этих лет, Ю.Тынянов пришел к заключению, что поэтическая система Мандельштама покоится на преобладании одного ключевого образа, который окрашивает все стихотворение[32]. Это не совсем точно. В большинстве случаев мы имеем дело с целой цепью ключевых образов, которые, как в «Грифельной оде», противоборствуют, развиваются, сменяют друг друга.

Вместе с тем, появляется в стихах 1921-1925 годов новый прием, дотоле неизвестный и заслуживаций внимания, а именно: Мандельштам пользуется одним и тем же образом с разными значениями в ряде стихотворений, друг на друга не похожих.

«Чтобы угадать душу поэта или, по крайней мере, его заботы, — писал Бодлер о Банвилле, — следует искать в его произведениях, какое слово или какие слова появля-

ются чаще всего. Слово передает навязчивую мысль»[33].

Ахматова высказала Л.К.Чуковской сходную мысль. Но у Мандельштама ключевые образы имеют особую функцию: они приоткрывают не столько его душу и заботы, сколько особенности его поэтического восприятия. В стихах 1921-25 годов мы находим несколько красноречивых примеров повторных образов. Так, образ «яблоко» встречается на всем протяжении творчества Мандельштама 16 раз, но в 14 случаях приходится на период между 1923 и 1925 годами.

Впервые он появляется в 1915 году дважды, но с разными значениями... В «Евхаристии» образ символизирует всю вселенную, «сжатую до точки» в ее доступности через таинство:

Взять в руки целый мир, как яблоко простое,

— в крымско-римском стихотворении — ход времени:

Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы. (80)

Между 1923 и 1925 годами образ «яблоко» употреблен четырнадцать раз с самыми разнообразными значениями. Простота и цельность ушедшей эпохи сравниваются с детским непосредственным языком:

Я дам тебе яблоко,

или:

Я не дам тебе яблока. (136)

В стихах о Париже мальчишеская стая грызет яблоки, но там же *яблоко* входит в метафору, обозначающую революцию 1789 года, причем детскость образа усугубляет-

ся глаголом «играть» и входит в противоборство с трагизмом революционных событий.

Приведенные примеры наводят на мысль, что образ *яблока* восходит у Мандельштама к острому ощущению, пережитому в детстве: в непосредственном восприятии яблоко — предмет обихода, круглое, как мяч, — знак простоты.

В историософском стихотворении «1-го января» метафорическое значение образа меняется и усиливается: *сонные яблоки* олицетворяют век лирического героя, старающегося распознать ход времени. Образ с субъекта переходит на объект: *яблоки* становятся глазами века. А в соседнем стихотворении тот же образ появляется с новой вариацией: после смены века «два сонных яблока на роговой облатке сияют перистым огнем», что, вероятно, следует понимать как победу «духовного зрения», т.е. искусства в метаистории.

В том же стихотворении *яблоко* наделяется двумя новыми значениями; первое относится к слуху:

И яблоком хрустит саней морозных звук,

второе к обонянию:

Снег пахнет яблоком, как встарь,

и дальше:

Вновь пахнет яблоком мороз.

В любовных стихах, заканчивающих цикл, прилагательное «яблочный» отнесено к коже с оттенком обоняния, но существительному возвращается его прямой конкретный смысл:

Хочешь яблока ночного? (198)

Наконец, в единственном стихотворении Мандельштама с футуристичским уклоном *яблоко* получает несколько барочный оттенок:

Давайте, бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам... (197)

(ср. с общеупотребительным «яблоко раздора»).

Но самое поразительное — не столько это обилие метафорических значений одного образа, сколько полное его исчезновение после 1925 года: выжав из него все смысловые соки, Мандельштам выбрасывает термин как уже не пригодный к употреблению.

Мы могли бы проделать тот же, несколько занудный, анализ с другими повторяющимися образами, такими как *соль,* употребленным 11 раз в цикле 1921-25 годов и всего лишь 7 раз в остальных стихах; таким же образом, использовав весь пучок смыслов простого, но основополагающего термина, Мандельштам его бросает и больше к нему не возвращается. В позднейших, воронежских стихах, подобным образом Мандельштам использует слово «океан».

Наш анализ поэтики стихов первой половины 20-х годов был бы неполным, если бы мы не упомянули о вторжении в поэтический словарь Мандельштама слов народного, почти что фольклорного характера (под воздействием принципа «домашности»). В стихотворении «Холодок щекочет темя» фактически все слова принадлежат народному речевому строю: *холодок, щекотать, темя, колобродит, недосуг,* с оттенком юмора. Разговорная интонация, обычно считающаяся прозаизмом, здесь преобладает: *пожалуй, видно.* Почти все стихи, написанные в хореическом размере, отличаются народной лексикой. Даже образность то и дело почерпывается из русских сказок: «слово-колобок» (130), «комариный князь» (131)... Москву Мандельштам называет «лапчатой» (134)... Народное, «басенное», выражение «мне не с руки» вносит ноту фамиль-

ярности в торжественный отказ от всякого современничества (141). Два любовные стихотворения, посвященные Ольге Ваксель, написаны, в отличие от стихов «Tristia», в народном ключе, с примесью цыганского романского стиля, без архаизмов, без сопоставлений с античными мифами...

Метафорическая заумь, метрическое разнообразие, возврат к конкретности, к повседневности, расширение лексики за счет разговорной, простонародной речи — вот то новое, что Мандельштам внес в поэтику того цикла, которым заканчивается первая половина его творческого пути. В этом небольшом, но уплотненном цикле намечается определенный поворот. Голос Мандельштама меняется, надламывается, с тем чтобы через несколько лет зазвучать с особой широтой и силой.

МОСКОВСКИЕ СТИХИ

Я говорю за всех с такою силой...

Мандельштам любил говорить: «Поэзия, тебе полезны грозы» (266), или, «В поэзии всегда война» (II, стр. 207). Он редко упоминал о периодах молчания, но, перефразируя его, мы можем сказать: «Поэзия, тебе полезно безмолвие». Это молчание наступило, как мы видели, постепенно, с усыханием вдохновения, чему способствовал целый ряд причин: конец краткого, но бурного романа с Ольгой Ваксель, не вылившийся в поэтическую тему, запрещение, наложенное цензурой на книгу 1925 года, необходимость иссушающей работы ради хлеба насущного, тупики герметического языка, быть может, некоторая нерешительность в разрыве с веком.

Вероятно, и возврату вдохновения способствовал не один, а целый ряд факторов: «дело Горнфельда», которое вынудило Мандельштама резко порвать с литературой как социальным институтом, самоубийство Маяковского,

свидетельствовавшее о тщете всякой сделки с государством, путевые впечатления от древней христианской земли Армении и, наконец, само затяжное молчание, которое должно же было когда-то разрешиться. После внешних или внутренних самим на себя наложенных пут это был рывок к свободе, которая, согласно Унгаретти, и составляет саму сущность поэзии. Вновь найденная свобода, всего существа и голоса, одновременно отрицает и утверждает дух детскости. Овладев собой, овладев судьбой, Мандельштам восклицает: «Я больше не ребенок» (240). Но в то же самое время «Московские стихи» изобилуют детскими воспоминаниями: пугавшие осы, школьный пенал, черника, которую, вероятно, из духа противоречия или из гордости, «никогда не собирал» (201), «припухлые железы», столь характерные для детского самочувствия (221), таинственная иллюстрация на обложке журнала (222). Мандельштам посвящает целое стихотворение основным вехам своего становления в детстве и отрочестве: восточная тема, первые игры, первый смех, первые болезни, первое серьезное чтение («Тарас Бульба»), императорский Санкт-Петербург, русско-японская война (она поразила так же воображение юной Ахматовой), первые уроки словесности (Державин — с него она начиналась всегда) и первое увлечение «хлороформирующим» марксизмом (255).

Лидия Гинзбург справедливо считает[34], что двустишья, посвященные скоропалительному отъезду из Ленинграда, лучше всего выражают новый поворот в творчестве Мандельштама:

Мы с тобой на кухне посидим.
Сладко пахнет белый керосин. (224)

И действительно, эти стихи предельно просты, интимны, конкретны, лишены метафор: в них простое слово адекватно выражает нравственное напряжение лирического героя. В намечающейся новой поэтике Мандельштама меняется соотношение лирического «я» с действитель-

поэт уже не наблюдатель, он смотрит на события не со стороны, он кровно в них заинтересован, он их прямой участник. Лирический герой становится деятельным подлежащим, не только воспринимающим реальность, а ее полагающим. В «Московских стихах» Мандельштам переходит на новую, высшую ступень: он относится к миру с оценивающим напряжением. Больше нет «сонных яблок», «болезненных век», наоборот, у того, кто хочет овладеть судьбой, изощряется зоркость:

Я покину край Гипербореев,
Чтобы зреньем напитать судьбы развязку.

или:

Я люблю военные бинокли
С ростовщическою силой зренья.

Удесятеренная зоркость, проникающая вдаль и вглубь, смело орудует разнообразными жанрами (застольные песни, плачи), от лирики переходит к прозаизмам, от метафор — к непосредственной речи.

Эта высшая свобода как по отношению к реальности, так и в смысле формы, проявляется в «армянском цикле». Возьмем, к примеру, стихотворение «Дикая кошка — армянская речь». В нем Мандлеьштам дает волю негодованию в связи с постоянным присутствием вокруг чиновников-шпиков:

Дикая кошка — армянскя речь —
Мучит меня и царапает ухо —
Хоть на постели горбатой прилечь —
О лихорадка, о злая моруха!

Падают вниз с потолка светляки,
Ползают мухи по липкой простыне,
И маршируют повзводно полки
Птиц голенастых по желтой равнине.

Страшен чиновник — лицо, как тюфяк, —
Нету его ни жалчей, ни нелепей, —
Командированный — мать твою так! —
Без подорожной в армянские степи.

Пропадом ты пропади, говорят,
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, —
Старый повытчик, награбив деньжат,
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.

Грянет ли в двери знакомое — ба!
Ты ли, дружище? Какая издевка!
Долго ль еще нам ходить по гроба,
Как по грибы деревенская девка!..

Были мы люди, а стали людьё,
И суждено — по какому разряду? —
Нам роковое в груди колотьё,
Да эрзерумская кисть винограду. (218)

По сравнению с 1921-25 годами, произошли значительные изменения: исчезла заумь, абстрактность уступила место конкретным выражениям, разговорному, площадному языку. Метафоры редки, но неожиданны и смелы, как, с самого зачина, сравнение армянского языка с дикой кошкой. Уже не скажешь, что стихотворение пронизано единым руководящим образом: между «дикой кошкой», «злой морухой», «кистью винограда» — типичные для новой манеры метафорические скачки. Насекомые, наводнившие комнату, и безликий чиновник связаны только одинаковым отвращением, которые они вызывают. Но самая отличительная черта — накопление бранных выражений, доходящих до мата: жесткость народного говора вводится в лирическую речь. Мандельштам чувствует себя в этом смешении стилей как дома. Изысканный петербуржец, поэт культуры, поэт для поэтов, превращается в гневного обличителя, способного не только пользо-

ваться народно-уличными речениями, но еще и творчески их перерабатывать. Так, народное выражение «ходить по грибы» переплавляется в «ходить по гроба»: потрясающий образ насильственной смерти, ставшей обыденной, как сбор грибов. Или посредством собирательного суффикса «-ьё» Мандельштам творит, по примеру «зверьё», «бабьё» — резкоуничижительный неологизм «людьё». Противопоставление «были мы люди, а стали *людьё*» — образный афоризм, запечатлевший деградацию общества от личностного начала до безлико-коллективистического.

Обличительные обобщения и чувство обреченности уступают место жизнеутверждающему заключению. «Колотьё сердца» — не только страх перед опасностью, но и пульсирование жизни, признак творческого начала, хотя они и несут в себе неизбежные роковые последствия. Эрзерумская кисть винограда — не двойной ли образ поэтической свежести и неминуемой смерти, соединяющей трагические судьбы Грибоедова и Пушкина? В первом варианте Мандельштам ввел в предпоследнюю строфу образ переноса тела Грибоедова из пушкинского «Путешествия в Эрзерум». Известно, что по дороге на Кавказ Пушкин повстречал похоронный обоз и узнал от сопровождающих, что везут «какого-то Грибоеда». Из окончательной редакции стих «там, где везли на арбе грибоеда» исчез. Судя по всему, этот первый отброшенный образ с народным искажением фамилии и навел Мандельштама на мысль переключить народное выражение «ходить по» в другой, высший, семантический регистр. Образ убитого писателя сохранился запрятанным в упоминании эрзерумской кисти винограда.

На примере двух стихотворений на одну и ту же тему бессоннницы, но написанных с промежутком в 16 лет, мы еще нагляднее проследим, как изменилось мандельштамовское голосоведение:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью. (78)

* * *

После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь,
Тихо живет, хорошо озорует —
Любишь — не любишь — ни с чем не сравнишь.

Любишь — не любишь, поймешь — не поймаешь...
Так почему ж как подкидыш дрожишь?
После полуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь. (225)

Между классицизмом 1915 года и модернизмом 1931 года контраст разителен. В раннем стихотворении бессонница объявлена с первого слова, она, естественно, заполнена чтением, в данном случае одновременно высокопоэтическим (Гомер) и скучным, усыпляющим (список кораблей). Соединение, фонетическое и фактическое, Гомера и моря приводит к общефилософским размышлениям о любви как смысле вселенной: Гомер уступает место Данте. Античный гекзаметр, архаизмы, приличествующие теме, а может, и навеянные чтением Илиады

в переводе Гнедича, придают стилистическое единство этой усладительной, высококультурной и примиренной бессоннице.

Бессонница 1931 года — особого рода, она свободно избрана; только после полуночи, в условиях всеобщего страха, человек вкушает, наконец, запрещенное спокойствие. Иные времена, иная лексика: архаика заменяется русизмами (тишь, озоруешь, подкидыш), высокий стиль — обрывками присказок, загадок, перенаправленных, творчески переработанных, наделенных заклинательной силой. «Любишь — не любишь» имеет различные употребления. Непосредственно это речение означает «отсутствие выбора», но входит и в гадание о любви. Мандельштам пользуется обоими значениями, но во втором случае он ломает принятую формулу, продлевает ее аналогичной присказкой, но уже из разряда детской игры: идиоматическое выражение надламывается, внутренняя рифмовка нарушается, как нарушена и сама рифма (поймешь — поймаешь, пирует). Стихотворение оканчивается параллелизмом с оттенком антитезы (сердце ворует, сердце пирует), что вполне традиционно, но вводит крайне неожиданную, озадачивающую метафору: Н.Я.Мандельштам нам писала, что серебристая мышь — восточный образ времени, использованный уже Т.С.Эллиотом. Неожиданность метафоры смягчается тем, что она фонетически подготовлена обилием шипящих, а по смыслу — глаголом «поймаешь» и самим параллелизмом.

Возможно, что образ мыши содержит в себе и антитетическую реминисценцию пушкинских «Стихов, сочиненных во время бессонницы», как бы скрытую полемику. Пушкин сравнивает беспокойство жизни с «мышьей беготней». У Мандельштама «взятая на прикус мышь» означает остановку, неподвижность времени. При схожести мысли, мы далеки от тютчевского: «Есть час в ночи всемирного молчания» — а тем самым и от раннего Мандельштама.

Обзор «Московских стихов» приводит нас к заключению о сугубой оригинальности и подвижности поэтических приемов. Единству поэтики в «Камне» и в «Tristia» противостоит разнообразие «вспышек сознания»: у каждого стихотворения своя поэтика.

По всей вероятности, именно эта свобода по отношению ко всей поэтической традиции, включая свою собственную, и заставила Мандельштама сформулировать в знаменитом «Разговоре о Данте» новые поэтические взгляды и посвятить большинство «Московских стихов» 1932-33 годов поэтическому искусству.

РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Реминисценции из Тютчева, например, тема грозы в «Московских стихах», показывают, что «разговор» с Тютчевым, начатый Мандельштамом в молодости, еще не окончился. Обратным образом, застольные песни, народные, разговорные, иной раз похабные, выражения напоминают Верлена, его сборники «Плоть» и «Нападки» (Надежда Мандельштам пишет, что Осип Эмильевич вновь купил в те годы сочинения Верлена, потерянные во время бесконечных переездов). Но ясно, что в учителях давних лет Мандельштам уже не находит объяснения изменениям, происшедшим в его голосе.

Чтобы найти адекватное выражение своему поэтическому credo, Мандельштам обращается непосредственно к Данте. «Разговор о Данте» написан после «Московских стихов», на основе сделанных в них открытий, но до «Воронежских», которые этот «Разговор» предвещает.

На первый взгляд кажется удивительным, что Мандельштам прибегает к чужим наречиям, как раз в те годы, когда его собственный поэтический язык погружается в глубинные слои русской речи, когда слова и речения из далевского словаря — маленькие Акрополи (II, стр. 251), противостоящие денационализации России — оживают под

пером. Мандельштам сам чувствует это противоречие. В сонете «К немецкой речи», впоследствии переделанном в одическую форму, Мандельштам признается:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно. (266)

И по отношению к итальянским поэтам Средневековья и Возрождения Мандельштам испытывает тот же страх рокового соблазна.

Противоречие отражает антитетическую структуру мандельштамовского духа, тяготеющего к универсальности. В то время как он по внутренней необходимости — ведь волей-неволей он становится живым участником русской истории в ее катастрофическом развитии — приобщается к народному русскому языку, он тут же, для равновесия, углубляется в изучение итальянского языка, читает Данте и поэтов-«возрожденцев». Обращение к Данте, к далекому прошлому, позволяет уравновесить неизбежное преобладание современности. Уже в «Утре акмеизма» Мандельштам писал: «Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равновесия, роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года» (II, стр. 325).

В 30-х годах Мандельштам интересуется не столько мировоззрением (он уже им достаточно проникнут), сколько приемами чудовищной и всеобъемлющей поэмы, какой является «Божественная комедия», чтобы выработать самому поэтический синтез. На этот раз комментарий относится к трем измерениям времени: он применим к прошлому — к «Камню» и «Tristia», к настоящему — как иллюстрация к «Московским стихам», и к будущему — как предварительная теория к новым откровениям «Воронежских тетрадей».

«Разговор о Данте» — это новый жанр, нечто вроде «критической поэмы», не имеющей себе равных по богатству мыслей и образов. Как всё, что пишет Мандельштам, «Разговор» не поддается пересказу: как поэзия, он построен не по логической последовательности, а на неожиданных скачках ассоциативных беспроволочных связей.

Л.Пинский[35] справедливо заметил, что «Разговор» резко отличается от преобладающей в те годы социологической критики, как и от формалистического метода, безраздельно царствующего в 20-х годах (это не значит, что Мандельштам целиком игнорирует социологические факторы или что он не знаком с формальным методом). Но, как пишет Пинский, «каталог стилистических приемов, предложенный в качестве итога или системы, был ему всегда чужд, как чужда ему была идея «приема как такового». Для него поэтическая форма столь же внутренняя, как и сама идея». Мандельштам переворачивает общепринятое понятие формы как объемлющей содержание: для него, как и для Данте, «форма... представляется формой, а не оболочкой». Поэтому, как это ни кажется странным, «форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает». Мандельштам применяет к общему понятию формы то, что в 1912 году он говорил о смысле как об одной из форм слова.

Если вступительный параграф к «Разговору» представляет для понимания немало трудностей (образ «скрещенного процесса», складывающегося из двух звучаний требует пространного комментария), основная отправная мысль совершенно ясна. Поэзия (как и всякое искусство) не может быть «частью природы», но еще меньше она ее «отображение». Она не рассказывает природу, не повторяет, а разыгрывает ее, претворяет ее при помощи своих орудий, в первую очередь «образов». Иначе говоря, поэзия никогда не должна быть пересказом, описанием. Все, что в стихах можно пересказать своими словами, ничего не имеет общего с подлинной поэзией: «...там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там просты-

ни не сняты, там поэзия, так сказать, не ночевала» (II, стр. 364).

Мандельштам признает, что Данте для него только повод для выяснения собственных мыслей: «Данте выбран темой настоящего разговора... потому что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи...» (II, стр. 396).

Здесь выражена, пожалуй, главная мысль «Разговора»: поэтическая речь прямо противоположна окостенелости природы, лексической инерции, если она и описывает что-либо, то это всегда наплывы и волны, «импульсы, намерения, колебания». Она как бы вечно «на ходу». Известно, что Мандельштам никогда не сочинял сидя за столом, но всегда в процессе ходьбы: стертые подметки у него, как и у Данте, наивернейший признак поэтической работы. Иначе говоря, поэтическая речь всегда движение, метаморфоза, обратимость, порыв. Все эти выражения, находящиеся в «Разговоре», как и философия, которую они предполагают, несомненно, восходят к Бергсону. С самого начала Мандельштам заявляет: «Поэтическая речь — это длительность», — и тем самым устанавливает сам преемственность со знаменитым французским философом. Память об обратимости поэтической материи, отрицание всякого механического подхода — не были ли они ему навеяны чтением «Творческой эволюции»?

«Жизнь, — писал Бергсон, — эволюция. Мы сосредотачиваем отрезок этой эволюции в неподвижности, которую называем формой. Когда изменение достаточно значительно, чтобы победить счастливую инерцию нашего восприятия, мы говорим, что реальность переменила форму. Но на самом деле тело меняется каждое мгновение. Точнее сказать, нет вовсе формы, поскольку форма — это неподвижность, а реальность — движение. Реально — постоянное изменение формы: следовательно, форма только мгновенный снимок с переходного состояния. Здесь также наше восприятие изощряется закрепить в отрывочных образах текучую последовательность реальности...»

Бергсон, анализируя технику кинематографа, показывает, что сменяемость движений в фильме соответствует «механизму нашего обычного познания, которое кинематографического свойства». Мандельштам воспроизвел это сравнение в «Разговоре»: «...современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга»[36].

Мандельштам хочет покончить с механически-причинным изображением, состоящим из ряда замерзших точек, с обыкновенным и практическим восприятием, которое до подлинной реальности не доходит: поэтому он настойчиво утверждает в «Разговоре», что поэтическая речь — постоянная метаморфоза средств выражения, борьба, а не постоянная обратимость. Поэтическая речь «изготовляет по пути свои орудия и так же по пути их разрушает». Именительный падеж следует заменить падежами, означающими движение, ибо поэтическая материя, так же, как и реальность, которую наш ум не воспринимает, «существует только в исполнительном порыве».

В свете этих тезисов лучше понимаешь, почему все поэтическое творчество Мандельштама состоит из разрывов: «Камень» развеивает неясное, царство теней растворяет «Камень», так до «Московских стихов» и «Воронежских тетрадей», где «изготовление орудий и их разрушение» происходит в переходе от одного стихотворения к другому, а иногда внутри одного и того же стихотворения. «Мы говорим, — писал Бергсон, — что есть нечто большее в движении, чем в последовательных положениях, назначенных движущемуся телу, нечто большее в эволюции формы, чем в реализованных формах»[37]. Поэзия и есть это «нечто большее», отрицание в действии, а не в рассуждении, софизма Зенона. Обратимость становится основным принципом поэтики и «оставляет далеко за собой ассоциативные рецепты современных европейских поэтов». В этой перспективе Мандельштам себя чувствует куда

ближе к Рембо, чем к Верлену. В «Разговоре» он набрасывает некую иерархическую лестницу по отношению к дантовскому методу: «...дальше всего ушли от дантовского метода и — прямо скажу — ему полярны, противоположны именно те, кого называют парнасцами: Эредиа, Леконт де Лиль. Гораздо ближе Бодлер. Еще ближе Верлен, и наиболее близок во всей французской поэзии Артюр Рэмбо» (II, стр. 384-385).

Этот метод не определить одной фразой, так как поэзия Данте (а каждый раз, когда мы произносим имя Данте, мы можем почти автоматически заменить его именем Мандельштама) «знает все виды энергии, свойственные современной науке: единство света, звука и материи пронизывает его глубинную природу» (II, стр. 366-367). В век волновых теорий света, расщепления атома, именно наука способна дать отчет о поэтической энергии. Чтобы дать какое-то понятие об этой энергии, об этой звуковой материи в постоянной обратимости, Мандельштам прибегает ко всем сферам человеческой деятельности: к музыке с ее различными тембрами, приведенными к единству палочкой дирижера, живописи, тканию ковров, социологии, геополитике, балету, миму, медицине, спорту (борьба и парусные гонки), геологии, астрономии, психологии (в данном случае тюремной!), алхимии и даже областям знания, которым еще предстоит родиться, таким, как психосоматическое воздействие на собеседника. Как новый Жюль Верн, он изобретает новые способы воздухоплавания, технически немыслимые в те года, но теперь фактически возможные и примененные: у него «самолет... который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью» (II, стр. 382). Чем не трехчастные ракеты современности? Мандельштам не хочет поэзии, «постыдно обогнанной наукой». К взаимопроникновению культур, исторических эпох, к глоссолалии фактов (что означает сопоставление без логической необходимости)

проникновение, глоссолалия всех видов человеческой изобретательности и деятельности, особенно того, что позволяет измерять время; не явное механистичное время солнечных или механических часов, а более скрытое, но и более реальное время длительности, волн и атомов, не время пройденное, а «рождение его энергии». Поэзия Мандельштама становится панэпистемологической (всех видов знания), панхроничной (всевременной), пантопичной (всеместной). В «Разговоре» Мандельштам сформулировал с предельной ясностью тот панхроничный принцип, который был ему дорог с того момента, как он стал акмеистом: «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание истории есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, соокрывателями его» (II, стр. 389). Антимодернизм (т.е. обращение к истории) потому и позволяет быть вполне современным: «Современность Данте — неистощима, неисчислима и неиссякаема».

Панхронизму естественно соответствует пантопизм: «Inferno — это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города» (II, стр. 402). На пределе пантопизм ведет к упразднению пространств: «Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд» (II, стр. 403). Пантопизм предполагает литературную перекличку. В 1913 году в заметках о Шенье, сравнивая элегию Мюссе «A Camille» с «Евгением Онегиным», Мандельштам заключал: «Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» (II, стр. 300). В 1922 году та же идея выражена в несколько иной форме, а в «Разговоре»

Мандельштам говорит еще точнее: современная поэзия — должница всех предшествующих веков, она не может не быть, как заключительные стихи IV песни «Ада», «оргией цитат». «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна... Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре...» (II, стр. 368).

Поэзия Мандельштама — чрезвычайно благодатная почва для всех любителей подтекста. Она кишит цитатами, но никогда не отягчена эрудицией, как думали вначале, когда писали, что Мандельштам — «поэт поэзии». Цитата для него — способ дать совершенно новую жизнь тому, что было уже услышано: это своего рода революционный традиционализм. Откопать цитату или отклик из того или иного античного, итальянского или русского текста вовсе не значит лучше понять Мандельштама: цитата не сноска, а глоссолалия. Поэзия всех времен живет новой и органической жизнью.

Способность, стремление объять всю совокупность истории коренится в космизме, унаследованном от Тютчева, но превращенном Мандельштамом в «антропокосмизм»: у Тютчева, как и у большинства романтиков, человек поглощен космосом, у Мандельштама космос живет в человеке. В толковании XXVI песни «Божественной Комедии» Мандельштам говорит о «составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль... Кровь планетарна, солярна, солона».

Основными орудиями, необходимыми для поэтической речи, остаются слово, образ, ритм и фонетика.

В «Разговоре» Мандельштам продолжает вести борьбу за свободу слова, против затверждения смысла, которое он сравнивает с семантическим выкидышем. «Когда мы произносим слово «солнце», мы переживаем своеобразную цикличную реальность. Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия

тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге» (II, стр. 374-375). Под длиной здесь надо понимать длительность. Мы видели в стихах 1921-25 годов, что слово «яблоко» таило целый пучок смысла. Мандельштам продливает длительность слова алогической связью через фонетическую близость: «Семантические циклы дантовских песен построены таким образом, что начинается, примерно, «мед», а кончается — «медь», начинается «лай», а кончается — «лед» (II, стр. 375). Ср. у Мандельштама:

И когда я наполнился морем
Мором стала мне мера моя.

Логика смысла соблюдена (если пересказать своими словами: пребывание в Крыму, у берега моря — символ свободной жизни, после нее судьба стала сулить поэту смерть), но понятия-образы подобраны по фонетической близости. Фонетическая близость опирается на убеждение, что в восприятии реальности должна участвовать, конвергируя друг к другу, вся пятерица человеческих чувств: Данте говорит «о глазных губах», Мандельштам — о «губастом глазе»[38].

Слово в этом понимании, богатое разнообразными значениями, неисчерпаемое в перекличке с другими словами, могло бы быть самодостаточным. Но для выражения подвижной множественности, для передачи энергии, преображающей материю, наиболее подходящее орудие — образ или метафора. В этом, пожалуй, одно из наиболее оригинальных открытий в «Разговоре о Данте»: Мандельштам вырабатывает настоящую теорию метафоры и применяет ее в стихах последнего периода. В 1930 году, вернувшись к поэзии, Мандельштам начал писать стихи безобразные, без метафор. Но, начиная со второй половины московского периода, и особенно в «Воронежских

тетрадях», он доводит метафоризацию до последнего предела, причем никогда не перебарщивая, никогда, в отличие от футуристов, не впадая в гротеск. В черновиках «Разговора» Мандельштам вкладывает Данте следующие слова: «Я сравнивал — значит я живу, мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя,ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» (III, стр. 190).

Метафора не украшение языка, но верное, дальнобойное орудие познания, она обладает «омоложающей силой». Она не должна быть «описательной» или «изобразительной», ее задача «есть внутренний образ структуры или тяги».

Мандельштам приходит к заключению, что, «сила сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью» (II, стр. 378). В 1919 году французский поэт-импрессионист Пьер Реверди определял силу метафоры почти в тех же выражениях: «Она не может родиться от сравнения, но от приближения двух реальностей, более или менее друг от друга отдаленных. Чем отдаленнее и вернее будут соотношения между двумя сопоставленными реальностями, тем сильнее будет образ, тем больше он будет иметь эмоционального воздействия и поэтической сути»[39]. И в те же годы, что и Мандельштам, итальянский поэт Унгаретти пришел к тем же выводам: «Если усилие XIX века заключалось в том, чтобы устанавливать связь при помощи рельс, мостов, столбов, угля и дыма, поэт современности будет, напротив, стремиться соединить далекие образы без проволоки. Когда от соприкосновения образов родится свет, он будет поэзией, и поэзией тем более сильной, что расстояние между соединенными образами будет далеким»[40]. (Впрочем, уже Ломоносов, вслед за немцами, говорил о «далековатости» сопоставлений, и Мандельштам его цитирует.)

Мандельштам пошел, пожалуй, дальше обоих романских его современников, которых не только не читал, но, по всей вероятности, о которых никогда и не слышал (и Реверди и Унгаретти стали известными после Первой мировой войны, когда советская Россия наглухо закрылась для Запада). Он находит у Данте «прием», который называет «гераклитовой метафорой», с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того, как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться» (II, стр. 386).

Не только расстояние между образами должно быть максимальным, но само их соотношение настолько запутанным, чтобы нельзя было различить, «где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное, где второстепенное, его поясняющее». На пределе поэзия должна стремиться к тому, чтобы «расщепить метафору», как атом. «У Данта «расстающиеся и прощающиеся образы». Чтобы дать понятие о том, как метафора производит на ходу новые образы, Мандельштам придумывает «летательную машину», которая собирает и спускает на ходу новые машины, причем это «является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета...» (II, стр. 382).

Ритм, фонетика, рифма занимают в «Разговоре» меньше места, чем слово и метафора, что легко объяснить трудностью переключения законов от одного языка к другому. Но, как и метафора, эти орудия поэтической речи подчинены решающему принципу энергии и движения.

Ритм неразрывно связан с шагом, с ходьбой, с походкой: «...сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери...», а также с сопутствующим этому дыханием: чтение Данте «вызывает одышку», «стопа стихов — вдох и выдох — шаг» (II, стр. 367).

В этом пункте Мандельштам опять-таки сходится с Унгаретти: «Современный поэт, — писал автор «Allegria», —

внес в каждое мгновение стиха такую интенсивность, такую долю молчания, что действительно ритм освободился от своей старой пыли. Так поэт снова мог услышать в стихе шаг, ускоренное биение, задержанное дыхание, словом, ритм, природу»[41].

Для Мандельштама «речь и письменность» — несоизмеримы. Поэзия прежде всего — артикуляция речи, «которая искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску». В итальянском языке Мандельштама поразила не столько сладость звуков, сколько «инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм...» «Детская заумь» лучше, чем застывание слова, позволяет «начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы» (II, стр. 366). Не гармонические аккорды, а «дефекты речи» привлекают Мандельштама: ему кажется, что Данте их всех изучил, что он «прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусящим, не выговаривающим букв, и многому у них научился»[42]. Мандельштам хочет вытащить поэзию из колеи приличий, в которой она завязла в XIX веке, слишком уважающем «цивилизацию». Чтобы язык был здоров, «необходимо ему прибавить щепотку варваризмов».

В итоге, главное положение «Разговора» сводится к гераклитовой метафоре, разрушающей саму себя, к свободе и разнообразию ритмов, к избытку фонетической силы, наконец, к варваризации лексики. Наделенный всеми этими видами словесной энергии, поэтический текст готов к полету.

Мандельштам обретает себя в чтении итальянских поэтов, изучает Данте, переводит Петрарку, славословит Ариоста и, тем не менее, всегда склонный к синтезу, испытывает потребность определить себя и по отношению к русской поэзии. Поэтам XIX века поименно, современной поэзии вообще он посвящает ряд стихотворений, по форме напоминающих «Поминки» кн. П.Вяземского, написанных в память ушедших друзей «золотого века». К.Батюшков служит ему звеном между Италией и Росси-

ей: с «оплакавшим Тасса» он на короткой ноге, совершенно как друг и современник, обоих соединяет погружение в фонетическую нежность итальянских звуков. Вспоминая, как и Цветаева почти в те же годы, знаменитую элегию «Я берег покидал туманный Альбиона», Мандельштам в двух строчках запечатлевает непревзойденную фонетику автора «Опытов»:

Ни у кого — этих звуков изгибы,
И никогда — этот говор валов... (261)

Поименный список включает почти всех крупных поэтов. В первую очередь Державина, с кем сравнивали Мандельштама в молодости: он перенял у него не только оду и некоторые архаизмы, но и звучащую и красочную плоть. Марина Цветаева восклицала в 1916 году (столетие смерти Державина):

Что Вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих?

Для Мандельштама стих Державина нисколько не устарел, хотя и стоит в начале русской поэзии, нисколько «не прокис», наоборот, обладает крепостью и целительностью кумыса. Затем поминается Языков, автор хмельных и горячечных стихов; великий Тютчев с его грозами, которые служат символом поэзии вообще; романтический Веневитинов, умерший в 20 лет и предсказавший поразительные детали своей посмертной судьбы. Путая читателя, как бы играя с ним, Мандельштам раздает приметы: розу Веневитинову, стрекозу Тютчеву (лишь раз у него встречающуюся), ну а перстень (как раз воспетый Веневитиновым) — никому. Баратынский помянут загадочно, не за острие мысли, а «наволочкой облаков». Лермонтов назван «учителем и мучителем», для Мандельштама почти однозначные выражения: так трудно быть на уровне учителя! Фет определен «жирным карандашем», можно пола-

гать, из-за подчеркивания чувств, наконец, не обойден и Хомяков, поэт второстепенный, но, вероятно, привлекший Мандельштама четкостью мысли и мужеством духа.

О Пушкине ни полслова. Но, как свидетельствуют в один голос Ахматова и Надежда Яковлевна, Мандельштам испытывал такой пиетет к Пушкину, что остерегался произносить его имя всуе. Но он помянут в другом стихотворении, где Мандельштам высказывает поэтическую программу куда более широкую, чем была его юношеская мечта соединить Верлена и Тютчева: в тоске по мировой культуре, он отныне хотел бы слить «пушкинскую грусть» и «средиземную спесь», итальянскую лазурь и «наше черноморье». Кто-то высказал предположение, что на эту мысль навело Мандельштама строительство канала Волга-Дон. Но даже если это и было так, то повод к поэтическому образу не имеет ни малейшего отношения: вспомним ахматовское: «Когда б вы знали из какого сора / Растут стихи не ведая стыда».

«Восьмистишия» следует тоже понять как некое определение поэтики или, точнее, как философию искусства. Они современны «Разговору о Данте», дополняют его и иллюстрируют. Структура каждого восьмистишия одинакова: они построены на противопоставлении конкретного и абстрактного, реального и метафорического. Чтобы понять и передать процесс творчества, Мандельштам соотносит его с различными регистрами человеческой и космической жизни: бег парусников, насекомые, пресмыкающиеся, моллюски, драгоценные камни, архитектура, музыка, литература, метеорологические явления и даже детские игры. Было бы тщетно и противно установкам Мандельштама пересказывать восьмистишия, но все же постараемся определить главную идею каждого:

I и II — Поэтическое творчество тесно связано с дыханием, его итог — глубокий вздох, который позволяет выпрямиться и овладеть пространством.

III — Хрупкое, недолговечное, как бабочка, поэтическое творчество страшит. И поэт его заклинает, так как оно «смерти подобно».

IV — Поэтический акт — почти незаметное шестое чувство, похожее на зрение пресмыкающихся или моллюсков: оно способно постичь непостижимое, понять его не видя, почувствовать его непосредственную близость. Ср. у Бергсона: «Абсолютное открывается совсем близко от нас» — и мандельштамовское: «Недостижимое — как это близко».

V — Поэтический акт трансцендирует «затверделость» природы, проецирует неподвижное пространство, расстилает его.

VI — «Целое, предшествующее стихотворению», относится к бумаге, «как купол к небесам».

VII — Поэтический акт — космического происхождения. Он не зависит от настоящего, но может рассматриваться как уже бывшее будущее, как создающее, то, что уже было.

VIII — Поэтический акт — дух, благодать, свобода. Между природой и архитектурой — полное тождество. Собор Святой Софии в Константинополе — символ идеального творчества.

IX — Поэтический акт — непрерывное взаимодействие между опытом и лепетом (мудрость и детскость, память и невинность).

X — Поэтический акт уподобляется игре в кости, предполагающей максимальную ставку: смерть, и полную обратимость представлений: «большая вселенная у маленькой вечности» (ходячее представление: большая вечность, поглощающая вселенную).

XI — Поэтический акт — выход из пространства, нарушение всех причинных связей, «учебник вечности», задачник.

Стараясь вывести главную идею из сцепления образов, мы многого не добились: узнать сущность человека по скелету можно лишь приблизительно.

«Разговор о Данте» главным образом определял соотношения поэзии и времени; восьмистишия соотносят творческий акт с пространством.

Чтобы лучше понять, насколько меняется голос Мандельштама, мы рассмотрим два текста из третьей «Воронежской тетради», в которых, несмотря на близость смерти, ощущаешь, как в последних книгах Бергсона, «весеннее веселие»[43]. Сначала мы обратимся к небольшому стихотворению, завершающему архитектурную тему (или цикл), начатую в 1912 году, — «Я видел озеро, стоящее отвесно», затем — самой пространной композиции Мандельштама, оде в восьми частях во славу «неизвестного солдата».

Я видел озеро, стоящее отвесно,
С разрезанною розой в колесе,
Играли рыбы, дом построив пресный,
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги — недруги других невскрытых дуг,
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг.

И влагой напоен, восстал песчаник честный,
И средь ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака. (374)

Накануне смерти Мандельштам возвращается мысленно к впечатлениям молодости, к акмеистической теме соборов, начатой в 1912 и брошенной в 1921 году. Размер остается тот же: гекзаметр, шестистопный ямб, тяжелый, величавый, но тем разительнее выступает контраст между 1912 и 1937 годами. Примечательно, что это позднее и далекое воспоминание соединяет в одном образе два разных памятника архитектуры, построенных один на полвека позже другого: речь идет, как раскрывает нам первоначальное название стихотворения, о соборах Лаона и Реймса, увиденных как бы одновременно — характерный прием панхронизма и пантопизма. План стихотворения

сводится к движению из описываемого собора вовне: в первой строфе глаз наблюдателя находится внутри, откуда он рассматривает стекла розы, затем через порталы мы переходим постепенно на улицу, ко взгляду извне, на башни; в последней строфе кругозор расширяется, включая в себя окружающий собор город. Но слово «описывает» здесь не к месту, трудно найти стихотворение, которое было бы менее описательно (хотя и имеет своим сюжетом конкретный предмет, а не чувство или мысль).

Стихотворение начинается с четкого, точного, я бы даже сказал, авторитарного заявления, которое не позволяет сомневаться в подлинности виденного: «Я видел». В «Разговоре о Данте» Мандельштам воздает хвалу авторитарности: «...вся беда в том, что в авторитете — или, точнее, в авторитарности — мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которым и распоряжается Дант» (II, стр. 393-394). Мандельштам даже говорит о «нежности авторитета». Стихотворение — видение, а тем самым и акт веры. Не определил ли апостол веру как «обличение вещей невидимых»?

Первые две строчки служат отличной иллюстрацией к теории «образов», рождающих из себя на ходу, в процессе работы, другие образы.

Расстояние между двумя предметами сравнения — более чем далековатое: фасад готического собора логически плохо связывается с озером, разве что по округлости и переливам центральной стеклянной розы. Энергия метафоры подчеркнута глаголом — оксюмороном «стоящее». Стоящее озеро возможно только в детском восприятии. (Мы были свидетелями, как, подымаясь от озера, шестилетний мальчик воскликнул: «Смотри, озеро стоит».) Образ «озера» берет свою энергию от неожиданности, от психологической правды (озеро — то, что выделяется из окружающего, стоит отдельно), от способности производить другие метафоры: он становится и в фонетическом, и

в метафорическом смысле, «сквозным образом», проходящим через все стихотворение, видоизменяясь и обеспечивая его единство. Единственное слово, восходящее к стихам 1912 года о «Notre Dame», — наречие «отвесно» (ср. — «и всюду царь — отвес»), знак трансцендентности. Поскольку «роза» передана разными деталями, то точка зрения наблюдателя находится внутри собора. Образ озера-розы влечет за собой образ «рыб», играющих в разрезанном колесе и строящих пресный дом. Играть и строить — два излюбленных Мандельштамом определения искусства. Образ озера развертывается и приводит к челноку, где идет борьба (тоже одно из определений искусства) между двумя мотивами, вероятно, изображенными на витраже: между лисой — хитростью и львом — силой.

Строфа отличается звуковыми повторами, сигнал которых дан ключевым словом-образом «озеро»:

*Я видел **озеро**, стоящее отвесно,*
*С **разрезанною розой** в колесе,*

— причем во втором стихе изменение гласной в каждом из трех повторов, придает стиху большую экспрессивность. Мы здесь имеем прекрасный пример единства между системой образов и системой звуков; обе, тесно переплетаясь, друг друга укрепляют.

Вторая строфа начинается с простонародного «басенного» глагола «глазели». По смыслу и расположению он параллелен зачину первой строфы: «я видел». Звукосочетание «ла», заключенное в глаголе, будет повторено шестикратно и отчасти определит выбор редких слов (фиалковый, лающих, портал, скала и т.д.), а в сочетании с «гз» вызовет неожиданный образ газели. Точка зрения переносится изнутри наружу. Наиболее загадочным и трудным для понимания является подлежащее: что это за «недуги», начинающие фантастическую паронимическую серию:

Недуги — недруги других невскрытых дуг,

— и явно несущих, по своему центральному положению, наивысшую смысловую нагрузку? Образ статуй западного портала Реймского собора, как полагает исследовательница Дженнифер Бенс[44], или изгибы свода центрального портала Собора Парижской Богоматери, как думает Кларенс Броун? Мы не склонны считать, что под недугами следует разуметь непременно конкретный предмет, деталь архитектуры. В одном из соседних стихотворений, слово «недуг» сопоставлено с небом:

И неба круг мне был недугом.

Недуги, как «высокая болезнь» Пастернака, это искусство недоступное или недовоплотившееся, отсюда «враждебность» их невскрытым дугам, еще не реализованной архитектуре.

Усиленность звуковых повторов производит впечатление внутренней борьбы: мы имеем тут как бы оборотную сторону медали, желание творить прекрасное, выраженное в Нотр-Дам. Тогда Мандельштам радовался будущему, сулящему творческие возможности, теперь он знает, какой ценой, каким страданием добывается красота. В этом стихе — целая философия иску́сства, а не просто метафорическое описание деталей собора. Но борьба приводит к гармонии. Наряду с невскрытыми дугами — легкая грациозность целого, переданная неожиданной метафорой бега газели (по фонетической перекличке с глаголом «глазели»). Впрочем, у этой метафоры есть своя закономерность, и не чисто пластическая. В соборах, будь то в камне или в стеклах, изображено разнообразие творения: в стихотворении уже упоминались рыбы, лиса, лев, лай олицетворял гулкость порталов, почему бы к этому реестру не прибавить и газель? Не подражает ли тут Мандельштам Ариосту, который так прельщал его «перечисленьем рыб» и «нелепицею злейшей» (267). Как у Данте,

образы расстаются, прощаются. Газель начинает новую метафорическую серию, изображающую движение, подвижность камня: от ее бега мы переходим к вздоху скалы, на которой построен Лаонский собор.

Третья строфа возвращает нас к изначальному образу воды. Но функция его иная: это живительная влага, наполняющая песчаник башен. Из регистра творения образ переносится на город, чья ремесленная деятельность сравнивается с неутомимым сверчком. Собор неожиданно превращается в океан, эта сквозная космическая метафора уравновешивается образом городского мальчишки. Великое усилие готики заполнить пустоту неба представлено здесь как игра, одновременно мальчишеская и космическая: швыряние чашками воды. Метафора «обратимая» и наделенная двойным антитетическим напряжением: океан/мальчишка, океан / пресная речка. Гераклитова метафора, поскльку она, по своему своеобразию, не годится для нового использования. Звуковые повторы, основанные на шипящих, окрашивают и подкрепляют рискованные образы: танец зверей, дыхание камня, вометание, детские игры, а в сердцевине — таинственный стих о выстраданном искусстве. Согласно классическому правилу, заключение восходит к вступлению, повторяя прилагательное и глагол. По тому же незыблемому принципу, между зачином и концовкой произошел значительный сдвиг: пресная вода осолилась, стала планетарной. То, что стояло, встало, исполнилось движения.

Можно смело сказать вместе с Йитсом: «Страшная красота родилась» («A terrible beauty is born»). Страшная, поскольку метафорическая, семантическая и фонетическая энергия словообразов доведена здесь до последнего предела.

Еще страшнее красота «Стихов о неизвестном солдате», самых трагических, мощных и объемных из всех стихотворений Мандельштама. Это почти что поэма. Сам Мандельштам считал ее венцом своего творчества.

1.

Этот воздух пусть будет свидетелем —
Дальнобойное сердце его —
И в землянках всеядный и деятельный —
Океан, без окна вещество.

До чего эти звезды изветливы:
Все им нужно глядеть — для чего? —
В осужденье судьи и свидетеля,
В океан, без окна вещество.

Помнит дождь, неприветливый сеятель,
Безымянная манна его,
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать,
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать?

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

2.

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,

Золотыми обмолвками, ябедами —
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры.

3.

Сквозь эфир десятичноозначенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молью нулей.

А за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем —
Весть летит светопыльной дорогою —
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной дорогою —
Я не Лейпциг, не Ватерлоо,
Я не Битва Народов. Я — новое, —
От меня будет свету светло.

В глубине черномраморной устрицы
Аустерлица погас огонек —
Средиземная ласточка щурится,
Вязнет чумный Египта песок.

4.

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей —
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

Миллионы убитых задешево
Притоптали тропу в пустоте,
Доброй ночи, всего им хорошего
От лица земляных крепостей.

Неподкупное небо окопное,
Небо крупных оптовых смертей,
За тобой — от тебя — целокупное —
Я губами несусь в темноте.

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил,
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.

5.

Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека:
Им обоим найдется работа.
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка —
Эй, товарищество — шар земной!

6.

Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?
Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска, —
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным ручбиком шитый чепец —
Чепчик счастья — Шекспира отец.

7.

Ясность ясеневая и зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками заговаривая
Оба неба с их тусклым огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди — не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный —
Это слава другим не в пример.

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом! —

И сознанье свое заговаривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем!

Чуешь, мачеха звездного табора —
Ночь, что будет сейчас и потом?

8.

Наливаются кровью аорты
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.
(362)

Название, оно же и центральный образ — парижская могила неизвестного солдата — восходит к той ностальгии по мировой культуре, в частности, по Франции, по юношеским воспоминаниям, охватившей Мандельштама в 1937 году.

Я прошу, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости. (373)

Париж, Виллон, соборы, ряд скрытых реминисценций — все эти воспоминания молодости оживлены и освящены близостью смерти. «Площадь Звезды» («Etoile»), где находится могила, упоминается в бродячем стихе — из неосуществленного или погибшего замысла. Возможно, что название было навеяно Мандельштаму одноименным стихотворением П.Антокольского 1934 года.

«Воронежские тетради» как бы суммируют весь жизненный путь поэта. Стихотворение об улыбке пеленашки, возможно, представляет собой таинственный анамнезис первых месяцев жизни. На пороге смерти, второго рождения, восстанавливается все бытие в своей целокупности. В «Стихах о неизвестном солдате» возврат к самому началу жизни носит пунктуальный характер: в последней строфе, затерянный в толпе сверстников, Мандельштам объявляет точное время, дату своего рождения:

Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном.

В «Солдате» — соединены личное и безличное, частное и общее, реальное и фантастическое, традиция и модернизм. Временные измерения наличествуют все: прошедшее, настоящее, будущее. Основная тема — не гуманистический протест против войн, не мятеж поэта против неба, как ошибочно полагает И.Семенко[46], а, как мы уже отмечали в первой части, прозрение предстоящей собственной смерти в безвестности, без могилы, среди бесчис-

ленных жертв европейских войн, начиная с наполеоновских (см. в одной из первоначальных редакций: «...это зрение пророка смертей»). Единство восьми частей, точнее, отрывков, осуществлено размером, анапестом[47]. В другом месте мы показали, что употребление анапеста у поэтов-акмеистов всегда сопряжено с темой судьбы и смерти. Но каждый отрывок имеет свои образы, свой пучок ассоциаций, свой музыкальный ключ: вся вещь напоминает фугу с вариациями для широкой клавиатуры органа.

1

Первый отрывок вводит основное противопоставление между множеством смертей и единой смертью поэта-свидетеля. В четвертой, центральной, строфе торжественно введен образ могилы неизвестного солдата. В первых трех строфах преобладает метафора «океана», наделенная, в отличие от других стихотворений Мандельштама, отрицательными свойствами: «всеядности», «лейбницевской монады», запертой в себе, разрушительности. Как слово-образ «яблоко» в 20-х годах, так «океан», употребленный десять раз за последние два-три года, обратимая метафора: он соль, космическая сила, вселенскость, но, и в противоположность, разрушение, пресность, запертость. К отрицательному регистру отнесены элементы физического неба: звезды (к которым у Мандельштама с молодости было неприязненное отношение) уподоблены «изветливым глазам», повсеместной системе сыска и соглядатайства сталинских времен; дождь подан как безблагодатная, «безымянная» библейская манна, сеющая смерть. Отрицательным силам противопоставлен воздух как аналог духовности, поэтического творчества, вдохновения.

Мотив смертоносной войны окрашен в реалии землянок, траншей 14-го года (в первом варианте конкретно упоминался Верден). У «воздуха», т.е. поэта, дальнобойное сердце (образ, восходящий к первым дальнобойным

пушкам, знаменитой немецкой Берте), так вводится пророческое измерение, нацеленность на будущее. Океану первых трех строф противостоит в трех последних образ могилы: сначала неизвестного солдата, затем в виде «воздушной могилы» (т.е. смерти от поэзии), наконец, могила наделяется действием: она учит сутулого. К этой ассоциации из разговорной речи Мандельштам уже обращался в начале 30-х годов: «...ты, могила, не смей учить горбатого». Неисправимый горб — призвание поэта. В последних двух строфах лирический герой выступает открыто: научи **меня,** как **мне, я** отдам. Неизвестный солдат — сам поэт. Ласточка уже в 20-х годах служила Мандельштаму метафорой зыбкости, хрупкости поэзии. Здесь она представлена в полной немощи: «разучившаяся летать». Звучащие совсем по-новому образы, тем не менее, традиционны: они взяты напрокат у Лермонтова из «Демона»:

На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил.

Уже в 20-х годах Мандельштам опрокидывал, давал отрицательное значение лермонтовским образам гармонии: «...и ни одна звезда не говорит». Мандельштам разъял лермонтовское четверостишье, отделил прилагательное «воздушный» от существительного «океан», противопоставив их, и включил прямую цитату, «без руля», но в отнюдь не стройную обстановку 1937 года. На этот раз цитата раскрыта: Лермонтов, названный по имени, становится образом поэта, ради которого Мандельштам должен «отдать строгий отчет», т.е. пострадать.

2

Второй отрывок, несмотря на то, что вылился залпом, с самого начала, без помарок, формально резко отли-

чается от первого: он состоит из одной строфы-семистишья с повторными четырьмя редчайшими гипердактилическими рифмами, контрастирующими с тремя мужскими, а синтаксически — из одной фразы. (За первым коротким двустрочным предложением следует второе, пятистрочное.) Первый стих, выделяющийся двумя ударениями вместо трех, подает основную метафору: «шевелящиеся виноградины» принадлежат к отчетливо-назойливым, предметно-осязательным очертаниям ночных кошмаров. «Украденные города» — без всякого сомнения — намек на положение ссыльных, получавших «минус 6 или минус 12», лишенных возможности пребывания в главных городах. «Обмолвки», «ябеды» развивают тему изветливости звезд, всеобщего, хотя и не явного, доносительства. Они — «золотые и ядовитые», приносящие деньги, обеспечивающие материальное благополучие ценой гибели других (ср. в стихотворении 1937 года «и яд разносят хладные скопцы»). Метафора виноградин продолжена образом ягод. Труднее поддаются расшифровке «шатры... и жиры созвездий», которые соотносятся с угрожающими мирами. Вероятно, под ними подразумевается ожиревшее и озолоченное начальство. Интенсивность семистишья строится и на звуковых повторах, в частности, ударных гласных: звуки «а» и «я» (окружаемые разными согласными, чаще всего «д») разительно преобладают в первых пяти строчках.

3 и 4

Третий и четвертый отрывки следует рассматривать совокупно: они центральны в поэме, если не по положению, то по высказанным в них мыслям. Они возвращают нас в формальном отношении к первому отрывку, регулярным чередованием дактилических и мужских рифм, как бы являются его продолжением.

Время раздвигается: мы откинуты назад, к великим наполеоновским битвам (Аустерлиц, Аравия, Лейпциг, Бит-

ва Народов, Ватерлоо — интересно, что в этом контексте нет упоминания о нашествии Наполеона на Россию), и одновременно, через лирического героя, возвращены к настоящему, точнее, к будущему, поскольку судьба еще не завершилась.

Ключевое слово третьего отрывка — «свет», трижды повторяющееся и закрепленное паронимическим выражением «свету светло». Повтор второго стиха в следующем отрывке служит объединяющим звеном.

Как понять образ «десятичноозначенного эфира» и «света размолотых в луч скоростей» (последнее повторено дважды)? И.Семенко полагает, что «так осуществляется ход к необычайной картине космических пространств, которые могут стать полигоном новых войн». Нам же кажется, что «десятичноозначенный эфир» следует соотнести с мандельштамовским определением искусства, которое возводит реальность в десятизначную степень. Свет смертей, свет от вчерашней битвы (нет ни единой жертвы втуне) подготовляет тот будущий свет, который будет светить миру. Весть победы с поля битвы тоже метафора поэтического акта — ср. в стихах 1934 года: «не бумажные дести, а вести спасают людей». Весть, летящая из будущего, настигает нас сначала тремя отрицаниями: я не Лейпциг, не Ватерлоо, не Битва Народов, и лишь потом объявляет радикальную новизну. Тогда мы понимаем, что наполеоновские битвы, высеченные на камне Триумфальной Арки над могилой неизвестного солдата, только образы, антетипы. От общего смысла мы переходим к частному, сугубо личному. Новизна в том, что поэт жертвует собой добровольно, подготавливает свою смерть, берет ее целиком на себя. Хотя он и будет одним из многих, в толпе «убитых задешево», значение его жертвы будет исключительным, уникальным. Мы подходим здесь к ошеломляющему своей дерзостью пророческому утверждению, которое ставит поэта почти наравне с Иисусом Христом: «Я есмь свет миру», — провозглашает Христос в Евангелии от Иоанна (VIII:12). Мандельштам как бы вторит ему:

От меня будет свету светло.

Дистанция соблюдена безличным предложением и паронимической конструкцией, сниженной по сравнению с евангельской. «Светло» ниже «света», «свет» семантически ниже «мира».

После такого фантастически-пророческого заявления свет, до сих пор доминирующий, может только погаснуть: он исчезает в лавине новых метафор, возвращающих нас вспять, к наполеоновским битвам: Аустерлицу, Египту и к наполеоновской гробнице («черномраморная устрица»).

Следующий (четвертый) отрывок тесно примыкает к предыдущему топонимией и повторением второго стиха. Со скоростью света мы переносимся в Аравию, а оттуда снова в окопы 1914 года: лирическое «я» переплетается с толпами убитых. Он их свидетель: луч косыми подошвами (войск) стоит на сетчатке поэта. Есть что-то домашне-ироническое, почти что нежное в приветствии, которое шлется умершим от «лица земляных крепостей»: «Доброй ночи, всего им хорошего». Небо соединяется с землею, вернее, с окопами и смертями: оно отнюдь не враждебное, а все то же, неподкупное, целокупное, не оно, а «ты», т.е. в конце концов Божье, ради которого поэт «губами» несется в темноте. Звуковая нагруженность исполнена священной мощи: двукратное употребление личного местоимения «за тобой — от тебя» напоминает возглас литургической анафоры «твоя от твоих, тебе приносяще за всех и за вся». Повторы — куп-коп-круп-куп-туб, двукратное повторение «небо» сосредотачивают внимание слуха на главной мысли: целокупности высшей сферы бытия.

Последняя строфа возвращает нас к земле, изрешеченной и взрытой снарядами, над которой витает «гений могил». Дорогой ценой покупается целокупность.

5

Пятый отрывок обособлен ритмически: впервые дактилические рифмы уступают место женским, что придает десятистишью более классическую форму. Ритм замедляется, становится декларативнее, торжественнее... Лирический герой в отрывке отсутствует. Начинается отрывок как хорал, троекратное повторение морфемы «хор» делает его как бы слышимым, осязательным, как плач над мертвыми. Но с третьей строчки появляется юмор, улыбка: Швейк, Дон Кихот, рыцари — перечислены все те исторические и литературные герои, которые или гибли по вине других, или шли на смерть ради высших ценностей. Второе пятистишье посвящено не мертвым, а увечным, калекам, чьи деревянные костыли «стучат по околицам века», т.е. как бы на периферии жизни. Последний стих отличается двумя сверхметрическими ударениями на первой и третьей стопе при пропуске ударения на второй: ́-́-/---/́-́-. Это придает стиху выделяющее его своеобразие: в нем квазисакральное слово советской цивилизации — товарищество — берется под подозрение. В лучшем случае земной шар представляет собой «товарищество калек»...

6

Шестой отрывок, как и предыдущий, лишен личного момента: это раздумье о черепе как вместилище человеческого гения несомненно восходит к известному монологу Гамлета о бедном Иорике, почему в концовке и упоминается Шекспир. Основной вопрос поставлен сходу: неужели человек достигает высокого умственного и нравственного развития только для того, чтобы стать пушечным мясом? За ним следует торжественно-юмористическое, барочное описание черепа. Мандельштам дает себе волю в образовании бесконечных метафор, относящихся к черепу: купол, чаша, отчизна, отец, чепец, чепчик (характерен здесь переход от высоких образов к

низким, домашним). У черепа-чепчика — швы, «звездный рубчик». Этот образ мы встречаем в виде заготовок в записных книжках Мандельштама 1931-32 годов. «В хороших стихах слышно, как затягиваются швы черепа».

7

Седьмой отрывок труднее других поддается расшифровке. Он построен в основном на контрасте между красотой, поэзией, космической гармонией, с одной стороны, и жестокой необходимостью «бороться за воздух прожиточный», «заговаривать свое сознание полуобморочным бытием», «есть свою голову под огнем».

Отрывок начинается пятистопным анапестом (15 слогов!) с пропуском ударения: окончание первого полустишья получается гипер-гипердактиличное, и ему соответствует гипердактилическая рифма: такое обилие неударных слогов придает стиху необыкновенную мелодичность, какой-то утонченно-прозрачный лиризм. Семантически стих построен на столкновении абстрактных существительных с прилагательными, относящимися к природе (леса и поля): эти прилагательные столь редки, что их можно причислить к словообразованиям.

По рассказу Б.Рудакова, когда Мандельштам дошел до стиха

Ясность ясеневая и зоркость яворовая,

— он перебил сам себя: «Ах, как хорошо! Ах, какой полет... Какое движение!..»[48].

И ясность и зоркость должны быть поняты как определения поэзии. Она «мчится в свой дом», чуть-чуть красная под действием заката или крови (но пейзаж определенно сумеречный и близок к ночи), оттого ли, что окончен ее труд (с окончанием дня), оттого ли, что действие ее нарушено враждебными силами. Впервые появляется понятие «двух небес»: надо ли его истолковывать как

реальные две половины неба, одна уже темнеющая, другая еще освещенная? Или более метафорично, как небо осязательное и небо духовное? Мы скорее склоняемся к первой, более простой, более конкретной интерпретации.

Со второй строфы Мандельштам переходит на личное местоимение, которое будет только усиливаться: сначала «мы», потом «я», и, наконец, в последнем заключительном отрывке «я» будет доминировать. Насколько мы понимаем, здесь развивается противопоставление между «избытком» как категорией поэтического творчества (ср. в «Восьмистишиях»: «понять пространства внутренний избыток») и бесчеловечными условиями дня: включение советского неологизма «прожиточный» (прожиточный минимум) не оставляет на этот счет сомнений. И, несмотря на угрожающую всем смерть, впереди не пустота, «не провал, а промер», снова и снова «пророческое зренье» (ср. «промер» 1937 года с акмеистической формулой 1913 года «хищный глазомер простого столяра»). «Далековатые», попросту бесконечно далекие метафоры, сочетания конкретных образов с абстрактными (например, «тара обаяния», вероятно, еще один символ поэзии) придают этим строкам загадочность.

Но общий смысл и здесь ясен: для того ли даны красота, обаяние, чтобы от них приходилось бежать? Один из способов жить — это полуобморочное бытие, полубытие, недостойное человека. Отрывок неожиданно заканчивается гневными восклицаниями, вопрошаниями, не столько метафорическими, сколько по-шекспировски гиперболическими:

Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем!

И последнее воззвание к ночи, к началу темноты, с угрожающим предвидением грядущих, но уже совсем близких ужасов...

8

Ужас раскрывается в финале, в восьмом отрывке, построенном на едином дыхании. Он — ключ ко всей поэме.

Сверстники-современники отвечают на вопросы об удостоверении личности (нечто сходное, по словам Надежды Яковлевны, Мандельштам пережил в госпитале, но такие же вопросы ставились и в тюрьме, и будут ставиться ему еще при втором аресте, пересылке, пребывании в транзитном лагере). Хотя удостоверение личности касается многих, ответ дан нарочито каждый раз от первого лица: «я» повторяется шесть раз на пространстве 11 стихов, и заканчивается «я» поэта с точнейшей датой рождения. Среди «гурьбы и гурта» — нерастворимое «я» поэта. Трагическое единообразие судьбы поколения, обреченного на смерть, переданное постоянной рифмой «ом», нарушается двойным переносом в предпоследних строках: первый выделяет среди других год рождения Мандельштама, второй позволяет расширить временную перспективу и подготовляет заключительную точку. Музыкальный ключ состоит из каркающего, жутковатого сочетания «орро», повторенного четырнадцать раз (почти всегда в составе с «зубной»), и смягчающегося лишь в последних двух стихах...

«Стихи о неизвестном солдате» — и оратория, и своеобразный реквием, плач по мертвым и по себе, но скорее всего симфоническая поэма, где следуют одна за другой части — «героическая» (1), онирическая (2), лирико-мистическая (3-4), ироническая (5), философическая (6), поэтическая (7) и трагическая (8). Каждый отрывок имеет свой ключ, не нарушая общей тональности целого. В стихах представлены почти все приемы поздней поэтики Мандельштама: обратимость поэтической материи, метафоры в постоянном становлении, широта семантического регистра, синтаксические нарушения для убыстрения темпа, ритмическая изощренность (пропуск ударений в

трехсложном — по природе — монотонном размере), мастерство в обновлении потенциала рифмы, всегда осмысленное усиление фонетической энергии языка. За каждым словом, даже непонятным, за каждым стихом чувствуется «полное сращение физической и нравственной личности поэта». Отсюда непререкаемая властность этих фантастически-образных и реально-провидческих стихов.

Было бы, тем не менее, не совсем правильно считать, что в своей последней стадии голос Мандельштама отличается этим тройным пароксизмом: гераклитовой метафорой, полисемией, фонетической избыточностью. Пароксизм словесно-музыкальных средств порождался пароксизмом исторической ситуации, когда следовало писать так, чтобы «волосы вставали на дыбы». Но до конца своих дней Мандельштам умел писать вполголоса, сокращая обратимость материи, восстанавливая путеводную нить между ассоциациями. Прекрасный пример прозрачного, умеренного, обузданного языка дан последним стихотворением «Воронежских тетрадей», уже нами упоминавшимся, созерцанием любви, смерти и воскресения.

Последнее слово — Мандельштам хотел, чтобы его спасли в первую очередь и поместили список в Пушкинском институте, — обладает прозрачностью, «дробным шагом» (выражение французского критика Ролана Барта), столь характерными для Шуберта, которого Мандельштам любил больше всех композиторов и которого чаще всех упоминал в своих стихах.

Здесь все ясно и просто. Идет группа молодых друзей, из которых выделяется, опережая других, хромоножка: идя быстрее, она как бы хочет преодолеть свой недостаток. Как и хромоножку Достоевского, недостаток ее одушевляет, одухотворяет. Как обычно у Мандельштама, поэтическая идея подана антитетично: походка хромоножки быстрее, и, вместе с тем, связанное с ней значение ее как бы задерживает. Свобода, выдвигающая ее вперед, в то же самое время и узда, стеснение; весенняя погода знаменует собой гробовой свод (возможно, тут дальняя ре-

минисценция одного из самых гармоничных стихотворений Пушкина: «Для берегов отчизны дальной...». Само выражение «гробовой свод» взято у Пушкина. Звуковой повтор «до-да-ду», пронизывающий всю первую часть, отмечает все рифмы (за исключением одной). Вторая часть выводит общее заключение из частного эпизода и начинается по-тютчевски онтологическим утверждением: «Есть женщины...»

Фонетическая доминанта связывает вторую часть с первой, но затем уступает место другой тональности. Опорная согласная делается глухой, открытое «о» превращается в гулкое, траурное, таинственное «у». О чем эта вторая часть? О тайне женщины, о ее призвании, которое выходит далеко за пределы плотской любви и ведет к религиозному откровению. Накануне смерти Мандельштам возвращается к одной из тем своей юности: целомудренное отношение к женщине здесь еще сильнее пронизано религиозным чувством. Единственный перенос во всем стихотворении выделяет главное: видение воскресения мертвых. Стихотворение краткого мгновения (как фотографический снимок), повернутое к ближайшему будущему (расставанию), — одновременно абрис всей человеческой судьбы, наподобие державинского стиха: «Я царь, я раб, я червь, я Бог». Но мандельштамовский стих здесь стоит на противоположном полюсе по сравнению с державинским красноречием: весь в полутонах, в домашней конкретности, прозрачный.

Конечное исповедание веры трагично в своей антитетической структуре: не до конца уверенная уверенность. То, что есть, больше не будет. То, что будет, еще не есть. Но бессмертие цветов, которыми обкладывают мертвых, и целокупность неба — гаранты неподвижности времени. Шесть тире в последних пяти строчках задерживают еще больше ритм стихотворения, поступь еще осязаема, но она приговорена исчезнуть прежде, чем будет вновь обретена, когда «Бог будет все во всем». Становящаяся уязвимая онтология, которую исполнить может лишь «Сущий».

В этом последнем заключительном стихотворении, таком сдержанном, таком прозрачном, где банальнейшая сценка, лишенная всякого значения, расширяется до космических вопросов смерти и воскресения, где целомудрие чувства соединяется со светлой печалью, где плач о сущем претворяется в уверение, чистый, тихий, таинственный голос Мандельштама звучит по-пушкински.

Мы начали наше исследование с апофатического подхода, потому что голос, вне его звучания, нем. Его нельзя рассказать, как судьбу, или сформулировать, как идею. Мы хотели проследить, как под давлением судьбы голос изменился, как он креп, как расширялся его регистр. От неясного к отточенному, от заклинания из глубины до зауми, от обратимости герметической метафоры до прозрачно-таинственного стиха, от фонетической симфоничности до «arioso dolente» виолончельной струны, голос Мандельштама не переставал тянуться к цельности. В этом смысле можно утверждать, что поэтика, в своей совокупности, старается закрепить «неподвижное время» или, если угодно, длительность. Долготою гласных, медленными длинными размерами, пронзающими метафорами, антитетическими образами, словами «цикличными» — Мандельштам всегда стремится вызвать к жизни самые глубины времени, его изначальную неподвижность.

Но никогда его голос, изменивший структуру поэтической речи, не бывает движим чисто литературными побуждениями. Голос сливается с кровью аорты, которая расширяется до разрыва. Голос не перестает быть пророческим зрением, зоркостью хищных птиц. Голос всегда сращен со всем нравственным существом. «Голос, расширяя слова, производит эстетические, трудно определяемые эффекты, но эти эффекты только тогда действенны, когда они движимы неведомой, тайной причиной, благодаря которой они производят очищение души» (Унгаретти)[49].

Свет, который Мандельштам проливает на мир, имеет источником не только его жертву: он произведен претворением жертвы в слово, которое питает глаз, освежает рот, ласкает и удивляет ухо, дает себя осязать, одним словом, которое обновляет все пять чувств, осуществляя очищение (катарсис) как души, так и тела.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени.

О.Мандельштам

Одна поэзия — я это узнал страшным образом, я это знаю, — одна поэзия способна восстановить человека.

Дж.Унгаретти

Для всех, знакомых с его творчеством, Мандельштам — поэт синтеза. В предисловии к зарубежному (и все еще единственному) «Собранию сочинений» Г.П.Струве утверждает, что в историко-литературной перспективе Мандельштам, столь рьяно воевавший накануне Революции с символистами и футуристами, предстанет, вероятно, как тот поэт, который лучше, полнее других осуществил синтез между тремя течениями русской поэзии начала века: между символизмом, акмеизмом и футуризмом. Ю.Левин, пожалуй, больше и проникновеннее других потрудившийся над Мандельштамом (он составил частотные словари, изучил фонетические приемы, разобрал десяток стихотворений, особенно позднего периода), приходит

к заключению, что Мандельштам — «явление высокого парадигматического значения». Он определяет ему роль не только в русской литературе, но и в мировой культуре. «Мандельштам, — пишет он, перефразируя самого поэта, — должен изменить кое-что в структуре и составе не только русской поэзии, но и мировой культуры. Если она его не услышит или не поймет, то тем хуже будет для нее».

Диапазон Мандельштама измеряется этими двумя взаимодополняющими суждениями.

Мандельштам стоит целиком под знаком того, что Николай Кузанский назвал «coincidentia oppositorum», единство противоположностей. В начале пути Мандельштам как-то обмолвился о гермафродитизме всякого лирического поэта. Мы сказали бы менее образно: умственная, психическая, духовная структура Мандельштама антитетична в самой глубине. Судьба, видение, голос его направлены к преодолению антитетизма, к достижению единства противоположностей, к конечной цельности. Еврей и христианин, по существу иудеохристианин, русский и западник, по существу истинный европеец, природно неуклюжий, но преодолевающий эту неуклюжесть врожденным ритмом, болезненный, но всегда «с поднятым лицом», не свой в обществе, но побеждающий эту чужесть через страдание, боязливый в обыденном, малом, но во многом «ненужно отважный», любивший современый комфорт, но осужденный на нищету, любящий жизнь до страсти во всем ее разнообразии, но твердо и смело идущий на смерть, поэт города и чернозема, мешающий без зазрения совести конкретное с абстрактным, современник всего исторического прошлого и влюбленный в новейшие времена, нисходящий до давно прошедшего, чтобы лучше охватить будущее, пассеист и пророк, архаист, последователь Державина и новатор, соревнующийся с Хлебниковым, «исходящий всегда из смыслов, чтобы дойти до песни, что звучит в душе», космичный наподобие Тютчева и ребячливый, как Верлен, босяк и драчун, как Виллон, созерцатель, как Данте, у себя дома в музыке и

в картинах, любопытный к новейшим наукам и изобретениям, отягченный тяжестью тысячелетий, но свежий и новый, как только что вышедший из купели, метафорический донельзя, как Рембо, и предельно ясный, как Расин, неудобопонятный для многих, но «слишком хорошо понятый всеми» (настолько, что остался под запретом полвека после смерти), симфоничный, как Бетховен, прозрачный, как Шуберт, доказательно логичный, как Бах, и непредвидимо гармоничный, как Моцарт, точный, как фламандцы (Рьюсдаель), и импрессионистичный, как Писарро, шагающий вдоль и поперек по векам и пространствам, но враг «всеядства», всегда помнящий о двойственности времени, одновременно разрушающего и созидающего, стремящийся заполнить пустоту, заклясть не сущее, спасти время, историю и человека через чудотворство поэзии, но знающий, что подлинное спасение находится по ту сторону литературы, и даже поэзии, в подражание Христу вплоть до мученичества.

Ограничить Мандельштама категориями литературоведения — заведомо недостаточно. Возводить его в «парадигму мировой культуры» — это может показаться преувеличением. Без сомнения, Мандельштам изменил структуру и состав русской поэзии вплоть до того, что почти все современные поэты от него безнадежно зависят. Без сомнения, его примерная судьба, его видение целокупности, его голос ни на один другой не похожий, очищают и образуют души.

Бергсона называют «философом полноты». Мандельштама мы можем назвать «поэтом полноты».

Цветы — бессмертны. Небо — целокупно.

ПРИМЕЧАНИЯ

Часть первая

[1] Пусть не думают, что наше определение тенденциозно. Мандельштам под ним бы подписался. Не назвал ли он поэтов-декадентов «последними христианскими мучениками», а говоря о Бодлере, помянул «его значение, как подвижника, в самом подлинном христианском смысле слова martyre». «Слово и культура». — Собр. соч.,II, стр. 225.

[2] При составлении сборника «Камень» Мандельштам подверг свои юношеские стихи строгому отбору. Гумилев писал: «Это объясняется тем, что поэт сравнительно недавно перешел из символического лагеря в акмеистический и отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно». — Собр. соч., IV, стр. 326.

[3] См. тонкий анализ Кларенса Броуна (Собр. соч., I, стр. IV). Вот неполный список отрицательных прилагательных, встречающихся в «Камне»: небогатый, небывалый, невидимый, невыразимый, невысокий, неживой, нежилой, незвучный, неизбежный, немолчный, неожиданный, неостывающий, неторопливый, неузнаваемый, неутоленный и т.д.

[4] Прилагательное «игрушечный» употреблено четыре раза, в применении к волкам (2), уделу (7), чаще (25) и Ахматовой (153).

[5] Это двустишье напоминает стихи Жюля Лафорга, которого Мандельштам должен был знать:

Que faire
Alors
Du corps
Qu'on gère?

[6] Карикатурное изображение матери в воспоминаниях К.Маковского, по свидетельству Н.Я.Мандельштам, не соответствует действительности.

[7] Владимир Васильевич Гиппиус (1876-1941) — блестящий педагог, тонкий критик и посредственный поэт — требует еще своего исследователя. Печатался под псевдонимом Бестужева и Нелединского. Работы, написанные после 1928 года, все еще остаются неизданными. Своему учителю литературы Мандельштам посвятил последнюю главу «Шума времени»: «Власть оценок В.В. длится надо мной и посейчас. Большое, с ним совершенное, путешествие по патриархату русской литературы от «Новикова с Радищевым» до Коневца раннего символизма так и осталось единственным. Потом только *почитывал*». — Собр. соч., II,
стр. 107.

[8] В.Жирмунский дал точное определение новому течению, когда озаглавил свою статью об акмеизме «Преодолевшие символизм». — «Русская мысль», 1916, XII.

[9] Выражение Ахматовой, которая в воспоминаниях о Мандельштаме намечает историю «Цеха поэтов»; однако дату этого исторического собрания она не уточняет.

[10] Под редакцией поэта и переводчика Михаила Лозинского. Журнал прекратился на десятом номере.

[11] В своем манифесте Гумилев различает три символизма: «французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи, указал нам назначение символа... Германский символизм, в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена, выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе... не чувствуя самоценности каждого явления. Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией». Французам Гумилев отвечает: «Мы не согласны приносить ему [символу] в жертву прочих способов поэтического воздействия». Немцам, что — «перед лицом небытия все явления — братья». Русским символистам он противопоставляет «целомудренность» в попытках познать непознаваемое. — «Аполлон», 1913, № I, стр. 42-45.

[12] Городецкий резко нападал на Брюсова, Блока, Бальмонта, Белого, Сологуба, противопоставляя им Гумилева, Ахматову, Зенкевича и Нарбута. Мандельштама он не упоминал. — Там же, стр. 46-50.

[13] Точно: 19 декабря 1912 года по отчету, напечатанному в «Аполлоне», 1913, № I, стр. 70-71.

[14] Первые признаки душевной болезни К.Н.Батюшкова (1787-1855), замечательного русского поэта с непревзойденной фонетикой («Что за звуки, прямо итальянские», — писал Пушкин), восходят к 1821 году. Анекдот, легший в основу мандельштамовского шестистишья, рассказан доктором Антоном Дитрихом в пространном описании болезни Батюшкова: «Darum fragte er sich einige Mal auf der Reise, indem er mich mit spöttischem Lächeln anblickte und eine Bewegung mit der Hand machte, als zöge er eine Uhr aus der Tasche: «Was ist die Uhr?» und gab sich selbst die Antwort: «Die Ewigkeit»». — Сочинения К.Н.Батюшкова, I, стр. 342.

[15] И Н.Гумилев видит перелом у Мандельштама именно в этом стихотворении: «...с этой поры поэт становится адептом литературного течения, известного под названием акмеизма». — Собр. соч., IV, Нью-Йорк, 1968, стр. 264.

[16] Нам трудно согласиться с мнением Кларенса Броуна, согласно которому все это — пустые стихотворения, чистый предлог для фонетической игры: «There were some delightfully witty poems to be written — poems about the cinema, about Carskoe Selo — perfectly empty little poems that reveal the poet disporting himself in his language and taking nonchalant delight in its consonants and vowels...» — Собр. соч., I, стр. VII.

[17] «Аполлон», 1913, № I, 1913, стр. 50.

[18] Е.Тагер. О Мандельштаме. — «Новый журнал», 1965, № 81.

[19] См. прекрасный анализ этого стихотворения в книге: А.Синявский, А.Меньшутин. Поэзия первых лет революции. Москва, 1964, стр. 398-400.

[21] Увлечение Керенским было широко распространено в те годы у интеллигенции. См. в «Самопознании» Н.А.Бердяева, какой буквально экстаз переживал А.Белый при мысли о Керенском (Париж, 2-е изд., 1983, стр. 247). Линде, под именем Гинц, один из эпизодических героев в «Докторе Живаго» Б.Пастернака.

[21] Стоит только упомянуть, что в те годы С.Булгаков, С.Дурылин, С.Соловьев, Н.Бруни становятся священниками.

[22] Этот заключительный призыв «мужайтесь, мужи» совпал с одинаковым обращением к современникам Н.Бердяева в книге «Философия неравенства», написанной в 1918 году, но опубликованной только в 1923 году. «Человек не имеет права быть наивным и мечтательным в жизни социальной, не смеет распускать своей сентиментальности. Он должен быть ответственным мужем, должен видеть зло и грех, должен научиться различать духов. Слишком дорого стоила ваша мечтательность, ваша сентиментальность, ваша наивность, ваше неведение зла. Будьте суровы, будьте ответственны, познайте зло в огненном испытании. Будьте мужами» (Берлин, 1923, стр. 27). Бердяев не всегда был на уровне своего требования: в 1945 году, в частности, он поддался сентиментальности и мечтательности и потерял дар различать духов.

[23] См.: Эренбург «Люди, годы, жизнь». Москва, 1961, стр. 188-190.

[24] А.Блок. О назначении поэта.

[25] В.Дружин. Звезда. 1928, № 6, стр. 131.

[26] Об этой попытке Мандельштам писал в первой главке «Четвертой прозы». — Собр. соч., II, стр. 177.

[27] А.Селивановский. «Литературная учеба», 1934, стр. 33; О.Бескин. Поэзия в журналах. — «Литературная газета», 1933, 18-19 стр. 8.

[28] Н.Я.Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970, стр. 154.

[29] «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ». Ср. у Гонгоры: «И через ад победив ад» и у него же: «Если, память, ты надеешься через смерть освободить нас от смерти...»

[30] G.Bonnoure. Marelles sur le parvis. Paris, 1958.

[31] «Frontières et sources de la poésie» — «Le Monde», 17-18 августа 1969. Мы скажем больше: поэзия возмещает саму ограниченность человеческого бытия.

[32] В статье «Кризис современной поэзии» в переводе с французского.

[33] А.Ахматова. Сочинения. II, Нью-Йорк, 1968, стр. 178.

[34] Н.Я.Мандельштам. Воспоминания, стр. 201.

[35] Там же, стр. 198. Виктор Франк опровергал это толкование Н.Я.Мандельштам. Пастернак, по его мнению, имел в виду, что рифма дает доступ не к социальным привилегиям, а, как показывает последняя строчка, опущенная Н.Я.Мандельштам, «в загробный гул корней и слов». — В.Франк. Избранные статьи. Лондон, 1974, стр. 125-126.

[36] О.Бескин. ук. статья.

[37] А.Селивановский, ук. статья.

[38] «Поздний Мандельштам». — «Новый журнал», 1967, 88 стр. 126.

[39] Канал имени Сталина. Под ред. М.Горького, Л.Авербаха, С.Фирина. Москва, 1934, 410 стр. Существует издание in 8°.

Годом позже был выпущен английский перевод книги в издательстве Bodley Head, Лондон, 1935, с панегирическим предисловием Аматеры Уильямс-Эллис.

В бытность в Воронеже Мандельштам как будто ездил в командировку на строительство канала Волга-Дон и привез оттуда стишок, который сам называл «канальским» (он был впоследствии уничтожен Н.Я.Мандельштам. — См. «Воспоминания», стр. 49).

[40] Эмма Герштейн поименно знает 14 слушателей, которым Мандельштам прочел стихи о Сталине. — «Новое о Мандельштаме», Париж, 1986, стр. 83.

[41] Анна Ахматова. Сочинения, II, стр. 179.

[42] Н.Я.Мандельштам. Воспоминания. стр. 197.

[43] Анна Ахматова. Сочинения, II, стр. 331.

[44] В письме к Н.А.Струве. — См. Н.Я.Мандельштам. Третья книга. ИМКА-Пресс, 1987.

[45] Michel Heller. Stalin and the detectives. — «Survey», 1-2, 1975, p. 164.

[46] Архив О.Мандельштама, находящийся ныне в Принстоне (США).

[47] Н.Я.Мандельштам. Воспоминания. стр. 190.

[48] Н.Я.Мандельштам подробно рассказывает о процессе написания «Оды», но текста не приводит. Впервые он был опубликован B.Jangfeldt — «Scando-Slavica», t. 22, 1976, стр. 38-41. См.: Собр. соч., IV, стр. 175. Э.Герштейн пишет, что Мандельштам читал «Оду» направо и налево, но произвела она впечатление только на Эликониду Попову.

[49] См. письмо к Н.А.Струве. — «Третья книга», ИМКА-Пресс, Париж, 1987.

[50] Анна Ахматова. Сочинения, II, стр. 17.

Часть вторая

[1] См. заключительные строки статьи Н.Недоброво «Анна Ахматова» в «Русской мысли», 1915, № 7, стр. 68, перепечатанной в: А.Ахматова. Собр. соч., т. III, стр. 473-496.

[2] В этой фразе видят как бы возврат Мандельштама к своим истокам. Но Мандельштам никогда не отказывался от своей принадлежности к еврейской расе, со всем, что эта принадлежность предполагает. Отказался он лишь от иудаизма как запертой в себе религии и социума. Интересен разговор, который произошел между О.Мандельштамом и его другом, поэтом Сергеем Клычковым. Клычков сказал О.Мандельштаму: «А все-таки, О.Э., мозги у Вас еврейские», на что Мандельштам ответил: «Ну что ж, возможно. А стихи у меня русские». См.: Б.Кузин. Воспоминания. — «Вестник русского христианского движения», 1983, № 140, стр. 123.

[3] Все последующие цитаты взяты из главки «Шума времени» — «Хаос иудейский». — Собр. соч., т. II, стр. 65-70.

[4] Arthur Cohen. Ossip Emilievitch Mandelstam. An essay in antiphon. Ann Arbor, Ardis, 1974, p. 42.

[5] Е.Вагин. Осип Мандельштам — христианин в XX веке. — «Новое русское слово», 10 декабря 1977.

[6] Мандельштам в записях дневника С.Каблукова (публикация А.Морозова). — «Вестник русского христианского движения». № 129, стр. 131-155.

Сергей Платонович Каблуков (1881-1919), учитель математики в женской гимназии Никифоровой в Петербурге, был человеком большой культуры и высоких нравственных качеств. С 1909 по 1913 год он исполнял должность секретаря СПБ Религиозно-философского общества. Был знатоком церковной музыки, писал статьи и стихи.

[7] «Когда мозаик никнут травы» (152), «Убиты медью вечерней» (457 х), «В изголовье черное распятие» (504), «Неумолимые слова» (182) — все четыре стихотворения были написаны между весной и ноябрем 1910 года.

[8] «Вот дароносица...» (117), написанное в 1915 году, но опубликованное впервые в «Tristia» в 1922 году, и видение Голгофы в статье «Пушкин и Скрябин».

[9] «Как светотени мученик Рембрандт...» (364), «Небо вечери в стену влюбилось...» (377).

[10] Ср. в стихотворении 161: «Я, как змеей танцующей измучен...» или в стихотворении 162: «В самом себе, как змей, таясь».

[11] Впрочем, у поэтов-метафизиков, как французских, так и английских, XVI и XVII веков, евангельские темы встречаются чаще. Jean de la Ceppède воспел Господни страсти в прекрасных сонетах. Религиозная же поэзия Верлена страдает от сентиментальности.

[12]

Он был земной, не Божий пламень,
Он гордо плыл — презритель волн, —
Но о подводной веры камень
В щепы разбился утлый челн.

[13] Григорий Фрейдин в своей диссертации считает, следуя в этом Виктору Террасу, что здесь проявилось влияние Шеллинга. Но утверждение принципа тождества не имеет ничего общего с системой тождества, которая заключается в полном слиянии субъекта и объекта, природы и духа. На самом деле Мандельштам позаимствовал этот онтологический постулат у Бергсона. См. в «L'Evolution créatrice»: «Mais qu'un

principe logique tel que A = A ait la vertu de se créer lui-même, triomphant du néant dans l'éternité, cela me semble naturel» (Paris, 1969, p. 276 et suivantes).

[14] См.: С.С.Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1977, стр. 36-41. Впрочем, это прилагательное восходит к И.Анненскому: «Ты чаши яркие точи / Для целокупных восприятий».

[15] См. наш очерк «Судьба Мандельштама». — Собр. соч., III, стр. XXVII. Здесь Мандельштам верен библейскому духу и преломлению его в философии Бергсона: «В библии, как у Бергсона, — писал Вл. Янкелевич (а мы прибавили бы: как у Мандельштама), — соотношение человека ко времени носит положительный характер. Человек говорит «да» природе и обществу, «да» физическому миру, «да» своим братьям и сестрам по творению. Так, очевидно, следует понимать сакраментальный дух Псалмов... Славословие псалмопевца отлично от многотрудного оправдания общей гармонии в теодицеях... непосредственным умозрением мы читаем славу Божью в видимом свете». — W. Jankélévitch. Henri Bergson. Paris, 1974, p. 281.

[16] Н.Гумилев. Собрание сочинений. Вашингтон, 1968, IV, стр. 365.

[17] См.: «Мандельштам в записях дневника С.Каблукова».

[18] См.: Henri Arvon «Les Juifs et l'idéologie», PUF, 1978.

[19] Ю.Левин. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов. — «Slavica Hierosolymitana», vol III, Jérusalem, 1978.

[20] Глеб Струве отождествляет это лицо с самим Чаадаевым, Г.Фрейдин угадывает в нем В.Соловьева, А.Морозов писал (в частном письме) о возможном влиянии В.Комаровского, умершего в 1914 году.

[21] R.Przybylski. Рим Осипа Мандельштама. — «Россия», 1974, № 1.

[22] Н.Гумилев. Ук. соч., стр. 336.

[23] Pierre Boutang. William Blake. Paris, 1970, p. 65.

[24] Pages de Léon Bloy. Choisies par Raïssa Maritain et présentées par Jacques Maritain. Paris, 1951, p. 125-126.

[25] Еще одна точка соприкосновения с Бергсоном: «У Бергсона нет места для придаточного элемента в общей экономии сущего, для этого неизбывного элемента, о котором приходится мыслить отдельно, для этого иррационального элемента, который не укладывается ни в какую категорию и который называется злом». — W.Jankélévitch. Henri Bergson. Paris, 1975, p. 270.

[26] Pierre Boutang. Op. cit., p. 168.

[27] См.: «Мандельштам в записях дневника С.Каблукова.

[28] М.Цветаева. История одного посвящения. — Собр. соч., III, стр. 303-344.

[29] Тарановский предполагает под тремя встречами Рим, Византию и Россию.

[30] См. примечания к: О.Мандельштам. Стихотворения. Москва, 1969, стр. 270.

[31] G.Freidin. Mandel'shtam's Ode to Stalin: History and Myth. — The Russian Review, vol. 41, No. 4, 1982, p. 404.

[32] Г.Иванов. Китайские тени. — «Звено», 1927, № 210, стр. 6.

[33] Любопытно сопоставить комментарий Мандельштама к Бергсону и сами бергсоновские формулировки: «Бергсон, — пишет Мандельштам, — рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию» (Собр. соч., II, стр.242).
Бергсон же писал: «Наши размышления над отдельными системами хоть и предполагают, что история прошедшая, настоя-

щая и будущая каждую из них могла бы развернуть разом, как веер, тем не менее, эта история разворачивается постепенно, как бы наделенная той же длительностью, что и мы. Если я хочу приготовить себе стакан сладкой воды, мне, как бы то ни было, приходится ждать, чтобы сахар растаял. Этот маленький факт содержит большое учение. Время моего ожидания уже не то математическое время, которое применимо ко всей истории материального мира, даже если она вдруг была бы развернута в пространстве. Оно соответствует моему нетерпению, т.е. какой-то части той длительности, которая во мне и которую нельзя ни удлинить, ни сократить по желанию. Это уже не мыслимое, а пережитое». — «L'Evolution créatrice», Paris, 1969, p.9-10.

Следует ли из этого сопоставления, что Мандельштам не понял Бергсона? В буквальном смысле он как будто ошибочно понимает образ веера, который у Бергсона противопоставлен длительности. Но основную идею Бергсона о соединении всех разрозненных систем в обоюдные соотношения посредством длительности, он понял правильно. «Нить, соединяющая солнце с остальными частями всей вселенной, совсем тонка. Тем не менее, как раз по этой нити передается до самой малой частицы имманентная длительность».

Образы бергсоновой «длительности» часто встречаются в поэзии Мандельштама: «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (92), «Жуют волы, и длится ожиданье» (104) и т.д.

[34] Слово Бергсона в «L'Evolution créatrice».

[35] В.Янкелевич посвятил целую главу своей книги о Бергсоне его отношению к иудаизму: «Плюралистическая имманентность таких книг, как «Matière et Mémoire» или «L'Evolution créatrice» плохо поддавалась идее трансцендентного монотеизма... Трансцендентность оставляет огромное зияние между творением и абсолютом: эта зияющая пустота для философа полноты — чистейший фантазм» (W. Jankélévitch. Henri Bergson. Paris, 1959, p. 255-285). Но как раз Воплощение Абсолюта во Христе, к которому Бергсон примкнул в конце своей жизни (отказавшсь от крещения из солидарности с гонимым еврейским народом), не соответствует ли замечательному выражению Мандельштама «практический монотеизм»?

[36] В.Соловьев. Еврейство и христианский вопрос (1884). Берлин, 1921, стр. 21-23.

[37] «Бытие представляется мне как победа над небытием». — «L'Evolution créatrice», p. 275.

[38] Ю.Левин. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов. — «Slavica Hierosolymitana», vol. III, Jérusalem, 1978, стр. 155-156.

[39] Эта девушка — тогда двадцатилетняя Наташа Штемпель (1917-1984), учительница в Воронеже, к которой Мандельштам испытывал дружеские «целомудренные» чувства. Стихотворение мы вправе сравнить с бодлеровским «Charogne», в котором поэт прославляет «божественную суть разложившейся любви». Но Мандельштам, ценивший и любивший это стихотворение, идет дальше и выше, преображая тление подлинно пушкинской гармонией.

[40] Pages de Léon Bloy, p. 128.

Часть третья

[1] Отношение Мандельштама к «науке о поэзии» не так легко определить. В 1922 году, иронизируя над слабостью женской поэзии, он писал: «Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского» (Соб. соч., II, стр. 327).

«Болотным испарениям русской критики, тяжелому ядовитому туману Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея» он противопоставляет «работы, именно «работы» Эйхенбаума и Жирмунского» (Собр. соч., II, стр. 270). «Критики как произвольного истолкования поэзии не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии» (Собр. соч., II, стр. 231). Но все эти высказывания восходят к началу 20-х годов. Позже Мандельштам как будто критически относился к той же науке о поэзии и к ее носителям. Жене он говорил: «Это просто: они поэзии не любят» (Н.Я.Мандельштам. Вторая книга, стр. 211).

[2] Сам Мандельштам определял поэта по тембру голоса или по артикуляции. Так о В.В.Гиппиусе он писал: «...вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи» (Собр. соч., II, стр. 105). О Ходасевиче: «...чей негромкий, старческий, серебряный голос за двадцатилетие его поэтического труда подарил нам всего несколько стихотворений, пленительных, как цоканье соловья, неожиданных и звонких, как девический смех в морозную ночь» (Собр. соч., IV, стр. 97).

[3] Лидия Гинзбург. Поэтика ассоциаций. — В ее кн. «О лирике». Ленинград, 1974, стр. 358 и далее.

[4] Эмма Герштейн, по трудно поддающейся прочтению записи Б.Рудакова, приводит еще одно, третье, стихотворение, написанное в Савелове («Новое о Мандельштаме», стр. 195).

[5] В письме к Мариетте Шагинян. — Собр. соч., IV, стр. 138.

[6] «Портреты русских поэтов». Берлин, 1922,стр. 103.

[7] А.Ахматова. Сочинения, II, 1968, стр. 167.

[8] С биологом Борисом Сергеевичем Кузиным (1903-1973) О.Мандельштам встретился случайно в Еривани в 1930 году. Б.Кузин был арестован в первый раз в 1932 году, просидел несколько месяцев. Вторично арестован в конце 30-х годов. Оставил краткую, но яркую запись своих встреч с Мандельштамом. О нем Мандельштам неоднократно упоминает в «Путешествии в Армению».

[9] А.Ахматова. Сочинения, III, стр. 129.

[10] Ibid., II, стр. 341.

[11] Ibid., II, стр. 169.

[12] E.Toddes. Мандельштам, Тютчев. Lisse, 1974, 29 стр.

[13] J.P.Richard. Poésie et profondeur. Paris, 1955, «Fadeur de Verlaine», p. 165-185.

[14] Ibid., p. 185.

[15] Мандельштам в записях дневника С.Каблукова (публикация А.Морозова). — «Вестник русского христианского движения», 129, стр. 131-155.

[16] Н.Гумилев. Собрание сочинений. IV, стр. 326.

[17] J.P.Richard. Op. cit., p. 184.

[18] Н.Гумилев, ук. соч., стр. 327.

[19] Отношение Мандельштама к опоязовской филологии, т.е. в основном, к формализму, детально рассмотрено в статье Е.А.Тоддеса «Мандельштам и опоязовская филология». — «Тыняновский сборник», II, Рига, 1986, стр. 78-102.

[20] О.Мандельштам. Разговор о Данте. Москва, 1967, послесловие Л.Пинского, стр. 55.

[21] Комментарий Жака Бореля к сочинениям Верлена «Oeuvres complètes», N.R.F., 1962, p. 94.

[22] Нерваля Мандельштам ни в одной из своих статей не цитирует, но, вероятно, его оптимистическое стихотворение о Нотр-Дам задумано как опровержение мрачных прогнозов Нерваля:

Mais dans quelque mille ans, le temps fera broncher
Comme un loup fait un boeuf, cette carcasse lourde,
Tordra ses nerfs de fer, et puis d'une dent sourde
Rongera tristement ses vieux os de rocher.

У Мандельштама обратное: время бессильно над собором Нотр-Дам, который стоит как образ красоты и вечности.

[23] См. работу Г.Фрейдина.

[24] См. «Мандельштам в записях дневника С.Каблукова».

[25] G.Ungaretti. Innocence et mémoire. Paris, 1969, p. 225 (о Блэйке).

[26] Georges Poulet. Etudes sur le temps humain. I. Paris, 1949, p. 333-335.

[27] Встречи с прошлым. Москва, 1978, стр. 413.

[28] G.Ungaretti, op. cit., p. 315.

[29] D.Koubourlis. A Concordance to the poems of Osip Mandel'stam. Cornell University Press, 1974.

[30] Hélène Henry. Etude de fonctionnement d'un poème de Mandel'stam. — «Action poètique», 1975, 63, p. 24-25.

[31] Виктор Террас. Грифельная ода Мандельштама. — «Новый журнал», 1968, № 92, стр. 16 и далее.

[32] Ю.Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 573 и далее.

[33] Baudelaire. Oeuvres complètes. N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, p. 1103. У Бодлера эта цитата, но без указания автора. Может быть, Бодлер здесь цитирует себя самого.

[34] Лидия Гинзбург, ук. соч., стр. 393.

[35] Л.Пинский — автор послесловия к советскому изданию «Разговора о Данте» (Москва, 1967).

[36] Henri Bergson. L'Evolution créatrice. Paris, 1969, (142è éd.), p. 301-302 (перевод наш).

[37] Ibid., p. 315.

[38] Юрий Никольский, трагически погибший в 1922 году в советской тюрьме, первый заговорил о «губной поэзии Мандельштама». См.: Р.Д.Тименчик «Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов». — «Тыняновский сборник», II, Рига, 1986, стр. 60.

[39] «Cahiers du Sud», 1919.

[40] G.Ungaretti, op. cit., p. 334.

[41] Ibid., p. 329.

[42] В одном из писем к NN Мандельштам гордился, что в стихотворении «Кощей» очень скромными средствами, при помощи буквы «ща», сделал (материальный) кусок золота». «Язык русский на чудеса способен, лишь бы стих ему повиновался, учился у него и смело с ним боролся». — «Новый американец», № 57, 10-16 марта 1981.

[43] W.Jankélévitch. Henri Bergson. Paris, 1975, стр. 251.

[44] Jennifer Baines. The later poetry. p. 216.

[45] Clarence Brown. Mandel'stam. Cambridge, 1973, p. 192-193.

[46] Ирина Семенко. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Рим, 1986, стр. 102-126.

[47] Nikita Struve. Valeur expressive des mètres ternaires. — «Communications de la délégation française au VIIè Congrès international des slavistes», Varsovie, 21-27 août 1973, Paris, I.E.S., p. 339-340.

[48] Э.Герштейн, ук. соч.

[49] G.Ungaretti, op. cit., p. 355.

ДЕЛА И ДНИ МАНДЕЛЬШТАМА

1856 Рождение Шацнеля (Эмилия) Вениаминовича Мандельштама, выходца из Курляндии, отца поэта.

«Отец переносил меня в совершенно чужой век и отдаленную обстановку, но никак не еврейскую. Если хотите, это был чистейший восемнадцатый, или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге. Религиозные интересы вытравлены совершенно. Просветительная философия претворилась в замысловатый талмудический пантеизм. Где-то поблизости Спиноза разводит в банке своих пауков. Предчувствуется — Руссо и его естественный человек. Все донельзя отвлеченно, замысловато и схематично. Четырнадцатилетний мальчик, которого натаскивали на раввина и запрещали читать светские книги, бежит в Берлин, попадает в высшую талмудическую школу, где собрались такие же упрямые, рассудочные, в глухих местечках метившие в гении юноши; вместо талмуда читает Шиллера и, заметьте, читает его как новую книгу; немного продержавшись, он падает из этого странного университета обратно в кипучий мир семидесятых годов, чтобы запомнить конспиративную молочную лавку на Караванной, откуда подводили мину под Александра, и в перчаточной мастерской, и на кожевенном заводе проповедует обрюзгшим и удивленным клиентам философские идеалы восемнадцатого века.

(...) У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? — Нет. Речь немецкого еврея? — Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? — Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза — это было все что угодно, но не язык, все равно — по-русски или по-немецки» («Шум времени»).

1866 — Рождение Флоры Верблоцкой, матери поэта.
«Речь матери — ясная и звонкая без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, — но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное. Мать любила говорить и радовалась корню и звуку прибедненной интеллигентским обиходом великорусской речи. Не первая ли в роду дорвалась она до чистых и ясных русских звуков?» (там же).

1891, 2/14 января — Рождение в Варшаве Осипа Мандельштама, «в ночь с второго на третье января». Детство в Павловске.
«Вышло так, что мы сделались павловскими зимогорами, то есть круглый год жили на зимней даче в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов (жить в Павловске считалось здоровее) — и взяточников, скопивших на дачу-особняк».
«Зимой, на Рождестве — Финляндия, Выборг, а дача — Териоки» (там же).

1894, октябрь — «Меня повезли в Петербург на похороны Александра III» (там же).

1896 — Мандельштам присутствует на спуске броненосца «Ослябя».

На рубеже двух столетий	«Чайковского об эту пору я полюбил болезненным нервным напряжением... Широкие, плавные, чисто скрипичные места Чайковского я ловил из-за колючей изгороди и не раз изорвал свое платье и расцарапал руки, пробираясь бесплатно к раковине оркестра» (там же).
1900, 1 сентября	Мандельштам поступает в Тенишевское училище. «На Загородном, во дворе огромного доходного дома, с глухой стеной, издали видной боком, и шустовской вывеской, десятка три мальчиков в коротких штанишках, шерстяных чулках и английских рубашечках со страшным криком играли в футбол» (там же). «Нет, русские мальчики не англичане, их не возьмешь ни спортом, ни кипяченой водой самодеятельности. В самую тепличную, в самую выкипяченную русскую школу ворвется жизнь с неожиданными интересами и буйными умственными забавами, как однажды ворвалась в пушкинский лицей». «Все, что было мироощущением, жадно впитывалось». «Конечно, тут не без В.В.Г., формовщика душ и учителя для замечательных людей (только таких под рукой не оказалось). Но об этом впереди, а пока здравствуй и прощай Каутский, красная полоска марксистской зари!» (там же).
1903-1904	Дикое, непревзойденное безумие великопостных концертов Гофмана и Кубелика в Дворянском собрании. «К Кубелику меня возили на поклон в Европейскую гостиницу, хотя я не играл на скрипке» (там же).
1906, осень	«В Зегевольде, на курляндской реке Аа ... с эрфуртской программой в руках» (там же). Под влиянием Бориса Наумовича Синани Мандельштам примыкает к партии социалистов-революционеров. М.А.Волошин встречает О.Э. у певицы Изабеллы Афанасьевны Венгеровой: «...мальчик с темны-

	ми, сдвинутыми на переносицу глазами, с надменно откинутой головой», и говорит соседке: «Вот растет будущий Брюсов...» (В.Купченко, «Вопросы литературы», 1987, № 7).
1907, март	Произносит горячую речь перед рабочими квартала в связи с обвалом потолка Государственной думы (2 марта).
15 мая	Оканчивает Тенишевское училище со следующими отметками: в законе Божием отметки нет — он, как еврей, был освобожден от закона Божьего, русском языке и словесности — 4, немецком языке — 4, французском языке — 5, русской и всеобщей истории — 5, географии — 4, естествознании: зоологии, физиологии и ботанике — 5, химии — 5, геологии и физической географии — 5, космографии — 5, математике — 5, арифметике — 4, алгебре — 4, геометрии — 4, тригонометрии — 3, физике — 3, коммерческой арифметике — 3, счетоводстве — 3, истории торговли — 5, политической экономии — 5, законоведении — 4, гражданском и торговом праве — 4, товароведении — 3, коммерческой географии — 4, рисовании — 3.
14 сентября	Читает на выпускном акте Тенишевского училища стихотворение «Колесница» (не сохранилось). Школьная газета хвалит произведение как лучшее, что было написано не только в Школе, но и вообще в литературе дня, однако порицает неясную дикцию молодого поэта.
1907, октябрь — 1908, лето	Мандельштам живет в Париже (12, rue de la Sorbonne). По некоторым сведениям, он был послан учиться за границу родителями, обеспокоенными его политической деятельностью.
24 декабря	М.М.Карпович (1888-1959) встречает Мандельштама в одном из кафе Латинского квартала. «Как известно, французы справляют сочельник вроде того, как у нас встречают Новый год. В тот вечер и я «пировал» в одном из кафе на Бульмише, в небольшой компании русской молодежи. По соседству с нами, за отдельным столиком, сидел какой-то юноша, привлекший наше внимание

своей не совсем обычной наружностью. Больше всего он был похож на цыпленка, и это сходство придавало ему несколько комический вид. Но, вместе с тем, в чертах его лица и в красивых грустных глазах было что-то очень привлекательное. Услышав, что мы говорим по-русски, он нами заинтересовался. Было ясно, что среди происходившего вокруг него шумного веселья он чувствовал себя потерянным и одиноким. Мы предложили ему присоединиться к нам, и он с явной радостью на это согласился. Мы узнали, что его зовут Осип Эмильевич Мандельштам».

До отъезда в Россию весной 1908 года Карпович встречается с Мандельштамом по нескольку раз в неделю — у себя, в кафе или на улице. Они вместе ходят на выставки, на концерты (в частности, они были на концерте Рих. Штрауса). Мандельштам присутствовал также на вечере, организованном русскими политическими эмигрантами в память эсера В.Гершуни.

«...Главным оратором на собрании был Б.В.Савинков. Как только он начал говорить, Мандельштам весь встрепенулся, поднялся со своего места и всю речь прослушал стоя в проходе. Слушал он ее в каком-то трансе, с полуоткрытым ртом и полузакрытыми глазами, откинувшись всем телом назад, — так что я даже боялся, как бы он не упал. Должен признаться, что вид у него был довольно комический. Помню, как сидевшие с другой стороны прохода А.О.Фондаминская и Л.С.Гавронская, несмотря на всю серьезность момента, не могли удержаться от смеха, глядя на Мандельштама». («Новый журнал», 1957, № 49).

1908 День Мандельштама в Париже:

«Время провожу так: утром гуляю в Люксембурге. После завтрака устраиваю у себя вечер — т.е. завешиваю окно и топлю камин и в этой обстановке провожу два-три часа... Потом прилив энергии, прогулка, иногда кафе для писания писем, а там и обед... После обеда у нас бывает общий разговор, который иногда затягивается до позд-

	него вечера, это милая комедия. К последнему времени у нас составилось маленькое интернациональное общество из лиц, страстно жаждущих обучиться языку... и происходит невообразимая вакханалия слов, жестов и интонаций под председательством несчастной хозяйки...» (Из письма к матери от 20 апреля 1908 г.). Летом Мандельштам путешествует по Швейцарии, едет на день из Берна в Геную.
1908, осень 1909, весна	Участвует в заседаниях СПб Религиозно-философского общества.
23 апреля 1909	Присутствует на заседании «Академии стиха» у В.Иванова.
16 мая	Присутствует на лекции по поэтике на «Башне» Вячеслава Иванова (XVII-е и как будто последнее собрание «Академии стиха»). «Пришел... Виктор Гофман в сопровождении совсем молодого стройного юноши в штатском, задиравшего голову даже не вверх, а прямо назад: столько чувства собственного достоинства бурлило и просилось из этого молодого тела. Это был Осип Мандельштам».
июль-август	Двухнедельное пребывание в Битенберге. В августе живет в Монтре, в санатории «L'Abri».
Осень	Мандельштам проводит два семестра в Гейдельберге, изучая романские языки и философию. «Мережковский, проездом в Гейдельберге, не пожелал выслушать ни строчки моих стихов» (Из письма к М.Волошину. — «Вопросы литературы», 1987, № 7).
Ноябрь	Едет в Швейцарию (Базель, Лугано), затем в Италию.
9 июля 1910	Мандельштам проводит вечер на «Башне» у Вяч. Иванова.
Июль	Живет в Ганге (Финляндия), где знакомится с С.М.Каблуковым, с которым ежедневно говорит о поэзии. «Теперь стыдится своей прежней революционной

деятельности и призванием своим считает поприще лирического поэта. Его стихи были приветствуемы Вячеславом Ивановым. (...) Человек он несомненно даровитый и глубокий, но мало образованный и довольно безалаберный, легкомысленный по отношению к необходимым заботам «суетного мира»» (Из «Дневника» С.Каблукова. — «ВРХД»).

21 июля	Мандельштам уезжает в Целендорф, под Берлином, «на лечение». Отсюда посылает ряд стихотворений В.Иванову.
Август	Первая публикация стихов Мандельштама в 9-й книге журнала «Аполлон» (номера стихотворений: 8, 9, 13, 14 и 147).
Середина октября	Возвращается в Россию с рядом мелких приключений: «Одно из них — потеря кошелька и билета в Двинске» (Г.Иванов. Китайские тени. — «Звено», 1927, № 210).
24 октября	Мандельштам читает Каблукову стихи, которые намерен предложить З.Гиппиус.
26 октября	Мандельштам присутствует на собрании Религиозно-философского общества, где Н.Гредескул читает доклад о книге Наторпа «Религия в пределах человеческого».
24 ноября	Вместе с С.Каблуковым присутствует на концерте духовной музыки хора А.Николаева.
3 декабря	Обсуждает с С.Каблуковым свои стихи, стихи Анненского, Иванова и «Серебряного голубя» Белого.
1911, 5 февраля	Сообщает Каблукову, что «Аполлон» принял 6 новых стихотворений, в то время как Брюсов, считая его стихи незначительными, отказывается их печатать в «Русской Мысли».
6 февраля	У Каблукова.
14 марта	Знакомится с Анной Ахматовой на «Башне» В.Иванова.

Март	Уезжает на две недели в Финляндию. Знакомится с Блоком.
2 апреля	У Гумилевых в Царском Селе.
4 апреля	Мандельштам и Гумилевы читают стихи у Вяч. Иванова.
6 апреля	Сообщает Каблукову, что его стихи появятся в «Аполлоне» с опозданием на месяц, так как приоритет дан стихам жены Гумилева.
14 мая	Крещение в методистской церкви в Выборге, совершенное пастором Н.Розеном.
16 мая	Мандельштам на «Башне» у Иванова.
Авугст	Знакомится с А.Ф.Кони в санатории Куоккала.
10 сентября	Записывается на филологический факультет Петербургского университета (романо-германское отделение).
2 октября	У Каблукова.
3-18 октября	На первом исполнении «Прометея» Скрябина (в присутствии композитора).
26 ноября	Возвращается из Финляндии в Петербург.
28 ноября	На «Башне».
3 декабря	Мандельштам вместе с Н.Гумилевым и В.Ивановым выступает на вечере памяти Иннокентия Анненского.
1912, начало года	Переболев тифом, Мандельштам живет постоянно в Мустамиаке (Финляндия).
12 марта	Заседание Цеха поэтов, на котором был «решен акмеизм» (Манедельштам, видимо, на нем не присутствовал).
31 марта	Возвращается из Мустамиака ради «Missa solemnis» Бетховена в исполнении С.Куссевицкого и хора Архангельского. «Мандельштам страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое. Иногда он приходил ко мне поздно

вечером, и по тому, что он быстрее обычного бегал по комнате, ероша волосы и улыбаясь, но ничего не говоря, и по особенному блеску его глаз, я догадывался, что с ним произошло что-нибудь «музыкальное». На мои расспросы он сперва не отвечал, но под конец признавался, что был в концерте. Дальше этого признания Мандельштам на эту тему не распространялся. Потом неожиданно появлялись его стихи, насыщенные музыкальным вдохновением.

За время моей дружбы с Мандельштамом я привык к тому, что он бормотал стихи, сочиняя их на ходу и разговаривая при этом на совершенно посторонние темы; одно не мешало другому. «Ода Бетховену» сочинялась Мандельштамом довольно долго; я часто слышал, как он выбормативал отдельные строчки и потом строфы во время наших прогулок, причем строчки передвигались то вверх, то вниз, то в середину, пока, наконец, «ода» не приняла окончательную форму.

Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью, и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Мандельштам представлял исключение; живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию» (А.Лурье. Воздушные пути, II, New York, 1961).

Берет уроки греческого языка у К.Мочульского: «Он приходил на уроки с чудовищным опозданием, совершенно потрясенный открывавшимися ему тайнами греческой грамматики... Когда он узнал, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пепайдевкос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься».

М.Карпович встречает Мандельштама на лекции Бурлюка. Находит в нем большую перемену: «внушителен, ведет себя как мэтр». На замечание Карповича по поводу футуризма: «Я пред-

	почитаю корабль вечности кораблю современности», — Мандельштам ответил: «Вы не понимаете, что корабль современности и есть корабль вечности».
Осень	Мандельштам живет постоянно в Петербурге и усердно посещает лекции в Университете.
1912-1913	Частые ночные посещения литературного кафе «Бродячая собака»: «...мне и Мандельштаму и многим другим тоже начинало мерещиться, что весь мир собственно сосредоточен в «Собаке», что и нет иной жизни, иных интересов, чем «Собачьи»!» (В.Пясть «Встречи», стр. 175).
1913	Выпуск первого сборника стихов «Камень» за счет автора (25 стихотворений, 33 страницы, 50 копеек). Появление первой статьи «Собеседник» в февральской книжке «Аполлона». Разные журналы печатают стихи Мандельштама («Заветы», «Северные записки», «Аполлон», «Гиперборей»).
1914	Мандельштам освобожден от мобилизации по причине «сердечной астении».
30 марта	Выступает в «Обществе поэтов» с докладом «Несколько слов о гражданской поэзии».
6 и 8 сентября	Мандельштам у Каблукова.
19 декабря	Мандельштам приходит прощаться с Каблуковым перед отъездом в Варшаву, где он хочет завербоваться санитаром в военный поезд.
21 декабря	Мандельштам просит Каблукова финансировать его поездку в Варшаву, но получает отказ.
22 декабря	Мандельштам уезжает в Варшаву.
1915, середина янв.	Мандельштам снова в Петербурге.
25 января	Участвует в благотворительном литературном вечере в Городской Думе.
26 января	Уезжает на отдых в Мустамиак, в санаторий доктора Рабиновича.
4 февраля	Должен был обедать у Каблукова.

24 июня	Мандельштам у Каблукова, накануне отъезда в Крым, в пансион матери Волошина.
30 июля	Приезд в Коктебель.
Июль-август	Пребывание в Коктебеле, знакомство с Мариной Цветаевой.
24 сентября	Мандельштам проваливается на экзамене по латинской литературе: из двух авторов в программе (Катулла и Тибулла) изучил только первого.
1 октября	У Каблукова.
18 ноября	Мадельштам на концерте Кусевицкого в память Скрябина (исполнялись «Третья симфония» и «Прометей»).
30 декабря	Мандельштам приносит Каблукову экземпляр второго издания «Камня», изданного, как и первое, за счет автора (65 стихотворений).
1916, 12 января	Мандельштам читает Каблукову «Дифирамб миру» (83), сочиненный им накануне.
Конец января	Мандельштам едет в Москву на встречу с М.Цветаевой. Посещает Вяч. Иванова, который «одобрил» его новый сборник.
7 февраля	Ужинает у Каблукова. Вновь посещает Вяч. Иванова.
Февраль-июнь	Мандельштам часто наезжает из Петербурга в Москву, где встречается с М.Цветаевой.
15 апреля	Выступает в Петербурге на «Вечере современной поэзии и музыки».
Май	Проводит несколько дней в Александрове с Мариной Цветаевой в доме ее сестры Анастасии. «Нужно сказать, что Мандельштаму с кладбища ли, с прогулки ли, с ярмарки ли, всегда, отовсюду хотелось домой. И всегда раньше, чем другому (мне). А из дому — непреложно — гулять. Думаю, юмор в сторону, что когда не писал (а не писал — всегда, то есть раз в три месяца по стиху!), томился. Мандельштаму без стихов на свете не сиделось, не ходилось — не жилось» (М.Цветаева).

Начало июня	Неожиданно отправляется в Коктебель, куда приезжает 7 июня.
19 июня	Выступает в Коктебеле, на вечере бывшей певицы С.Г.Поповой.
18 июля	В Феодосии Мандельштам выступает вместе с Волошиным и Ходасевичем, но у публики успеха не имеет (был даже освистан). Художница Ю.Л.Оболенская, рассказавшая об этом вечере, пишет: «О.Э. — замечательный поэт. Его чтение — последняя ступень искренности, это танец каждого слова, в каждом слове участвует он всем телом... Это тело — совсем хрупкая глиняная оболочка, существующая только для того, чтобы внутренний огонь был чем-нибудь сдержан» («Вопросы литературы», 1987, № 7).
25 июля	Уезжает вместе с братьями Александром и Евгением по вызову к больной матери.
26 июля	Смерть матери.
12 ноября	Ужинает вместе с Георгием Ивановым у С.Каблукова.
1917	Новый год Мандельштам встречает у С.Каблукова, затем в час ночи идет в «Бродячую собаку», где читает свою «Оду миру». «Поблизости от нас, между стриженой белокурой головкой Марии Левберг и темной высокой прической Маргариты Тумповской, обозначился острый профиль Мандельштама, его высокий лоб. Пронин наклонился к Мандельштаму, что-то ему прошептал. Мандельштам сердито закинул голову, его длинные густые ресницы дрогнули — он упорствовал, — но обе соседки, справа и слева, взяли его под руки и заставили встать. Пронин своим приятным певучим голосом поздравил гостей с Новым годом и объявил, что сейчас мы услышим новые стихи Осипа Мандельштама. И мы услышали их. В то время все поэты, читая стихи, более или менее соблюдали законы ритма, но чтение Мандельштама было больше чем ритмично. Он не скандировал, не произносил стихи, он пел, как шаман, одержимый видениями.

Мандельштам пел, не сдерживая сил, он вскрикивал на ударениях — и, вероятно, эти донельзя насыщенные, эти предельно эмоциональные стихи невозможно было бы донести до слушателей иными средствами. Прочитанные обветшавшим «выразительным» способом, эти стихи выглядели бы как пародия. У Мандельштама они звучали как заклинание. (...)
Он пропел до конца: горящие глаза погасли, темные ресницы почти сомкнулись. Экстаз кончился. Осип Эмильевич сел рядом со мной — уже будничный, уже не вдохновенный» (Е.Тагер, «Новый журнал», 1965, № 81).

2 апреля — Мандельштам обедает у С.Каблукова, который везет его на пасхальную воскресную вечерню в Александро-Невскую Лавру: «...богослужение впечатлило его своею чинностью и стройностью, и ему показалось, что оно совершалось и совершается в Лавре для князей церкви, а не для народа».

18 апреля — Мандельштам получает от Университета удостоверение, засчитывающее ему шесть семестров, но уточняющее, что он не сдал выпускных экзаменов.

Август — Мандельштам снова в Крыму.

11 октября — Уезжает в Петроград.

1918, начало — «Мандельштам часто заходил за мной, и мы ездили на извозчике по невероятным ухабам революционной зимы, среди знаменитых костров, которые горели чуть ли не до мая, слушая неизвестно откуда несущуюся ружейную трескотню. Так мы ездили на выступления в Академию Художеств, где происходили вечера в пользу раненых и где мы оба несколько раз выступали. Был со мной Осип Эмильевич и на концерте Бутомо-Названовой в консерватории, где она пела Шуберта.
...мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так часто встречаться, что может дать

людям материал для превратного толкования характера наших отношений» (Анна Ахматова).

Март	Мандельштам в Москве заведует секцией эстетического развития отдела реформы школы Наркомпроса. По некоторым сведениям, организовал ритмический Институт и спас от упразднения церковный хор А.Кастальского. Становится постоянным сотрудником эсеровского «Знамени Труда». Избран членом Лингвистического кружка в Москве вместе с Маяковским, Пастернаком и Асеевым.
Начало июля	Столкновение с Блюмкиным. Левый эсер, работавший в ЧК, Блюмкин хвастается перед Мандельштамом, что распоряжается жизнью и смертью многих людей; возмущенного Мандельштама Блюмкин угрожает пристрелить. Через Ларису Рейснер Мандельштам предупреждает об этом столкновении Ф.Дзержинского. (Несколько дней спустя Блюмкин будет замешан в убийстве немецкого посла Мирбаха. Приговоренный к смерти, Блюмкин помилован и восстановлен в своей должности в ЧК. В 1929 году он будет расстрелян как троцкист.)
1919, март	«От рева событий мятежных», в частности, чтобы спастись от голода, Мандельштам бежит на юг. Проводит месяц в Харькове.
Апрель	Приезд в Киев. «По вечерам мы собирались в «Хламе», ночном клубе художников, литераторов, артистов, музыкантов. «Хлам» помещался в подвале главной гостиницы города, куда поселили приехавших из Харькова правителей второго и третьего ранга. Мандельштаму удалось пристроиться в их поезде, и ему по недоразумению отвели отличный номер в той же гостинице. В первый же вечер он появился в «Хламе», и мы легко и бездумно сошлись. Своей датой мы считали первое мая девятнадцатого года, хотя потом нам пришлось

	жить в разлуке полтора года» (Н.Я.Мандельштам). В Киеве сотрудничал в журнале «Гермес», встречался с И.Эренбургом, Ю.Терапиано, Ю.Трубецким.
Сентябрь	Мандельштам покидает Киев и через Харьков приезжает в Крым, живет сначала у Волошина в Коктебеле.
5 декабря	В письме к Н.Я. из Крыма Мандельштам пишет, что попытается соединиться с ней в Одессе. Перебирается в Феодосию.
1920	В Феодосии Мандельштам сотрудничает в альманахе «Ковчег» и участвует в литературных субботниках ФЛАКа (Феодосийский литературно-артистический кружок).
24 января	Состоялся вечер поэта О.Э.Мандельштама.
Зима	Пьяный есаул угрожает Мандельштаму арестом. «Не могу вспомнить встречи с Мандельштамом, когда бы он не читал стихи. Он читал их и когда мы лежали на песке у моря, и когда входили в воду, подставляя себя набегавшим волнам. Чаще всего это не было чтением стихотворения от начала до конца. Это было всегда внезапное вспыхивание какой-то строки или строфы, перебивавшей обыденный разговор. Глаза его влажнели и улыбались. Читая стихи, он добрел. Если он читал несколько строф кряду, то не позже, чем со второй строфы, начинал дирижировать правой рукой, левую держа в пиджачном кармане (когда это не происходило на пляже), словно там, в кармане, хранились новые строки и он перебирал их пальцами, на ощупь отыскивая, какую извлечь на свет... Как-то он долго отсутствовал. Недели две я не встречал его. И вдруг — встреча, и, разумеется, на площади у «Фонтанчика». На этот раз мы не сели за столик — перешли на другую сторону к генуэзской башне. Он только что из Отуз, почти багрово-красный, и Бог знает, в каком виде его пиджак, да и весь он, обросший густой черной

щетиной... Они с братом работали на виноградниках Отузской долины, что-то удалось заработать. Он уже держит меня за пуговицу, уже уводит в тень башни. И уже влажно блестят глаза и начинает дрожать выпяченная нижняя губа, и уже струится первая, прозрачная, как хрусталь, строка...

Веницейской жизни мрачной и бесплодной
Для меня значение светло...

...В Отузах он проводил ночи на винограднике под каким-то навесом. Было далеко спускаться к морю по солнцепеку, и единственная рубаха давно почернела от пота. Кусок брынзы и кружка воды — вот и весь обед... И в то же время слагались стихи о пышности венецианской жизни.

...Однако он «выпевал» не только свои стихи. Помню его радость, когда до Феодосии дошел экземпляр «Вожатого» Михаила Кузмина и каким-то образом очутился в его руках. С книгой он обращался ужасно, держал ее в пиджачном кармане свернутой трубкой, поминутно вынимал и читал стихи.

Особенно нравились ему стихи Кузмина «Дмитрий-царевич». Полузакрыв глаза от удовольствия, он шел по улице и, пошатываясь и толкая прохожих, читал нараспев:

Давно уж жаворонки прилетели,
Вернулись в гнезда громкие грачи,
Поскрипывают весело качели,
Еще не знойны майские лучи...

Он сравнивал эти стихи со стихотворениями Волошина «Дметриус-император» на ту же тему и говорил:

— А ведь у Кузмина лучше! И не сравнить с Волошиным, так хорошо!

Чужие хорошие стихи для него всегда были праздником. Он говорил о них, словно гордился ими. Да он и впрямь гордился всеми хорошими стихами на свете, будто сам их все писал!» (Е.Миндлин. Необыкновенные собеседники. Москва, 1968).

Лето	Ссора с М.Волошиным, упрекнувшим Мандельштама в том, что он не отдал ему его экземпляра «Божественной комедии». Арестован в порту, чуть ли не в момент отъезда, врангелевской контрразведкой. Освобожден через несколько дней благодаря вмешательству полковника Цыгальского (см. о нем в «Шуме времени»), Вересаева и др. «Он обезумел от ужаса, как тогда, при инциденте с есаулом, и, будучи введенным в тюрьму, робким шепотом спросил у офицера: «А что, у вас невинных иногда отпускают?» (М.Волошин. — «Вопросы литературы», 1987, № 7).
Август	Вместе с братом покидает на барже Крым и после пятидневного путешествия достигает Батуми. По приезде Мандельштам арестован береговой охраной меньшевистского правительства. Освобожден генерал-губернатором Б.Чхиквишили по просьбе поэтов Н.Мицишвили и Т.Табидзе: «...Входит низкого роста, сухопарый еврей — лысый и без зубов, в грязной дырявой одежде и дырявых шлепанцах. Вид подлинно библейский...» (Н.Мицишвили).
17 сентября	Мандельштам выступает со стихами в Батуми (его представляет Илья Зданевич).
26 сентября	В зале тифлисской консерватории проходит вечер О.Мандельштама и И.Эренбурга. Мандельштам читает из книги «Камень» и новые стихи. Мандельштам дважды читает свои стихи в тифлисском «Цехе поэтов».
Октябрь	Возвращается в Россию с братом и Эренбургами. После краткой остановки в Москве едет в Петроград, где поселяется в «Доме искусств». «По дому, закинув руки, ходит Осип Мандельштам. Он пишет стихи на людях. Читает строку за строкой днями. Стихи рождаются тяжелыми. Каждая строка отдельно» (В.Шкловский «Сентиментальное путешествие»).
22 октября	Поэтический вечер в Петрограде.

	«Гвоздь вечера — И.Мандельштам, который приехал, побывав во врангелевской тюрьме. Он очень вырос, сначала невыносимо слушать общегумилевское распевание. Постепенно привыкаешь... виден артист. Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только. Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному (противуположность моему). Его ,,Венеция''» (А.Блок. Дневник).
24 октября	Выступает в Доме литераторов с докладом «О новых путях в акмеизме».
Ноябрь	Краткое увлечение артисткой Александринского театра Ольгой Арбениной.
1921, 11 января	Участвует в маскараде с А.Блоком, В.Пястом, Н.Павлович в школе ритмических танцев Ауэра.
Март	Едет в Киев; вместе с Н.Я.Хазиной возвращается в Москву.
Июнь	О.Э. и Н.Я. едут в Тифлис в надежде найти там работу. Перед отъездом через Балтрушайтиса запрашивают о возможности получить литовский паспорт. В Тифлисе знакомится с грузинскими поэтами из группы «Голубые рога» (после отъезда из Тифлиса произойдет разрыв с этой группой, которую Мандельштам упрекнет за чрезмерное увлечение французскими символистами).
Начало июля	Встреча в Баку с Вячеславом Ивановым.
Август	Выступление на вечере памяти А.Блока. Узнает в Тифлисе о расстреле Гумилева.
Декабрь	Покидает Батум на пароходе «Дмитрий».
1922, 1 января	Мандельштамы проводят Новый год на пароходе в Сухуми.
Январь	Мандельштамы проводят ночь в Новороссийске, затем едут в Ростов, где О.Э. печатает несколько статей в журнале «Советский юг». Хирург Тринклер, приехавший в Ростов оперировать видного партийца, увозит Мандельштамов

	в Харьков, где О.Э. пишет и печатает статью «О природе слова». В Берлине выходит в свет «Tristia» в количестве 3000 экземпляров.
7 февраля	Выступает в Харькове на вечере памяти Блока.
7 марта	Читает в Киевской философской академии лекцию «Акмеизм или классицизм». «Лектор утверждает за русской поэзией для будущего значение, подобное древнеклассической — для прошлого. Так наз. эпоху символизма в русской литературе тов. Мандельштам называет лже-символизмом и видит в акмеистической школе русской поэзии — ростки здорового будущего».
Март	Гражданский брак в Киеве «для получения отдельного купе в московском поезде» (Н.Я.Мандельштам). По приезде в Москву Мандельштамы живут несколько дней у Н.Гудзия, затем поселяются в Доме Герцена, на Тверском бульваре.
23 мая	Мандельштам сдает в Госиздат рукопись своего перевода французских средневековых песен.
Осень	Участвует в субботниках «Союза поэтов». Обращается к Н.Бухарину с просьбой заступиться за арестованного брата Евгения.
1923	Появление в Москве третьего издания «Камня» с подзаголовком «Первая книга стихов».
Осень	Мандельштамы проводят два месяца в санатории в Гаспре в Крыму; там О.Э. диктует жене главы из «Шума времени». Отказываются от комнаты в Доме Герцена.
Зима	«Зиму 23-24-го года мы провели в наемной комнате на Якиманке». Мандельштам публикует интервью с вьетнамским коммунистическим деятелем Нюэн-Ай-Каком.
1924, 1 января	Мандельштамы встречают Новый год в Киеве в семье жены. Вместе с Пастернаком Мандельштамы простояли много часов в неподвижной очереди перед тем, как прошествовать мимо гроба Ленина.

	Частые наезды в Ленинград, где Мандельштамы в итоге поселяются в двух опрятных комнатах на Морской.
6 апреля	Участвует в обсуждении поэмы Тихонова «Лицом к лицу» и цикла «Юг», состоявшемся в Комитете современной литературы (Л.Гинзбург. Литература в поисках реальности. Л., 1987).
Лето	Анна Ахматова: «Летом 1924 года Осип Мандельштам привел ко мне (Фонтанка 2) свою молодую жену. Надюша была то, что французы называют «laide, mais charmante». С этого дня началась моя дружба с Надюшей и продолжается она и по сей день. Осип любил Надю невероятно, неправдоподобно. Когда ей резали аппендикс в Киеве, он не выходил из больницы и все время жил в каморке у больничного швейцара. Он не отпускал Надю от себя ни на шаг, не позволял ей работать, бешено ревновал, просил ее советов в каждом слове в стихах. Вообще я ничего подобного в своей жизни не видела».
13 ноября	Окончательный отказ Госиздата печатать переводы старофранцузских песен.
1925	Мандельштамы встречают Новый год у себя вместе с Б.Лившицем и другими друзьями.
Середина января	Бурное увлечение Ольгой Ваксель.
Март	Мандельштам порывает с О.Ваксель и решает поселиться вместе с женой в пансионе Зайцева в Царском Селе, где к ним присоединяются Анна Ахматова и ее муж Н.Пунин. «Мандельштам был одним из самых блестящих собеседников: он слушал не самого себя и отвечал не самому себе, как сейчас делают почти все. В беседе был учтив, находчив и бесконечно разнообразен. Я никогда не слышала, чтобы он повторялся или пускал заигранные пластинки» (Анна Ахматова). Частые посещения Федора Сологуба.
Лето	Часть лета Мандельштамы проводят в Луге.

Осень	Начало дружбы с театральным детелем В.Н.Яхонтовым (1899-1945).
1 октября	Надежда Яковлевна едет лечиться в Крым.
15 ноября	О.Э.едет к жене в Крым. Появление «Шума времени» и двух книжечек стихов для детей «Примус» и «Два трамвая» (по 14 страничек каждая).
1926, 26 января	Мандельштам уезжает из Крыма в Ленинград.
31 января	Встречает брата Александра в Москве, затем идет к Пастернаку.
1 февраля	Селится у брата Евгения в Ленинграде. «У Жени мир и скука. Марья Николаевна страдает от припадков. Деда не перестает обижаться: все его обходят». Часто встречается с Анной Ахматовой.
4 марта	Мандельштам присутствует на чтении стихов Н.Тихонова. «...Потом метры говорили. Все они говорят так, как будто им ужасно не хочется и они службу отбывают. Потом заговорил Мандельштам. Говорит он шепелявo, запинается и после двух-трех коротких фраз мычит. Это было необыкновенно хорошо; это было «высокое косноязычие» — и говорил вдохновенный поэт. Он говорил о том, что стихотворение должно быть *событием.* В стихотворении, он говорил, замкнуто пространство, как в карате бриллианта... размеры этого пространства не существенны... но существенно соотношение этого пространства (его микроскопичность) с пространством реальным. Поэтическое пространство и поэтическая вещь четырехмерны — нехорошо, когда в стихи попадают трехмерные вещи внешнего мира, то есть когда стихи *описывают...* Такая мысль может предстать на плоскости. Простые смертные не должны высказывать такое. Но поэт говорил четырехмерно. Прекрасно смотреть на спотыкающуюся мысль поэта, на ее рождение, на мыслительный процесс, знакомый по

	стихам. Это было похоже. Это воспринималось так: вот пришел поэт, ему показали стихи другого поэта; он отверз уста — и возникла мысль... Вот ему покажут еще стихи или дерево, дом, стол — и родятся еще бесчисленные мысли» (Л.Гинзбург).
16 марта	Приезжает в Москву подписывать договоры на переводы. Ночует у Пастернака.
Конец марта	Едет к жене в Крым.
Осень	Мандельштамы нанимают квартиру на втором этаже бывшего Царкосельского Лицея. Надежда Мандельштам возвращается для лечения в Крым, где остается до конца ноября.
1927	Несмотря на попытки А.Горлина отговорить его, Мандельштам соглашается переработать переводы «Легенды Тиля Уленшпигеля» Ш. де Костера, сделанные в 1915-1916 гг. А.Горнфельдом и В.Карякиным. Мандельштамы едут на Кавказ в Армавир, Сухуми, где посещают брата Александра.
1928	Выход последовательно трех книг: «Стихотворения» (2000 экз.), в июне — «О поэзии» (2100 экз.), в сентябре — «Египетская марка» (4000 экз.).
Весна	Узнав, что пяти банковским чиновникам угрожает смертная казнь, Мандельштам переворачивает всю Москву в надежде их спасти. Посылает Бухарину экземпляр стихотворений со следующей дарственной надписью: «Каждая строчка этих стихотворений говорит против того, что вы намереваетесь сделать».
Лето	Мандельштам едет к жене в Крым. Там они узнают, что В.Нарбут не только исключен из партии, но и смещен с места директора издательства ЗИФа.
Осень	Столкновение с А.Горнфельдом. «Тиль Уленшпигель» выходит без упоминания о его первых переводчиках. «...считая себя морально ответственным перед товарищем по переводной работе, я, по выходе книги, первый известил ничего

	не подозревавшего Горнфельда и заявил, что отвечаю за его гонорар всем своим литературным заработком». Горнфельд отвечает открытым письмом в «Вечерней Москве» (№ 338), обвиняя Мандельштама в плагиате и краже. Мандельштам отвечает в той же газете: «Дурным порядкам и навыкам нужно свертывать шею, это не значит, что писатели должны свертывать шею друг другу».
Октябрь-ноябрь	Мандельштамы в московском санатории Комиссии содействия ученым в «Узком». Знакомство с Э.Горштейн. «Познакомились мы в библиотеке, она же гостиная. На стенах розетки для радио, но репродуктор отсутствовал: слушали, надевая наушники. Это было любимейшим занятием О.Э. (Эмма Горштейн. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986).
1928, конец	Мандельштамы лишаются квартиры в Царском Селе и селятся в Москве сначала у брата Александра, а затем снимают частную комнату у одного человека, который вскоре будет арестован.
1929, 7 мая	Столкновение с Горнфельдом подогревается свыше: «Литературная газета» публикует клеветнический фельетон Д.Заславского. Дело переносится в судебные инстанции.
Осень	Мандельштам поступает на работу в газету «Московский комсомолец».
Декабрь	Начинает диктовать «Четвертую прозу».
1930, февраль	Н.Я.Мандельштам едет на похороны отца в Киев. «...Христос с тобой, жизнь моя. Нет смерти, радость моя. Любимого никто не отнимет» (Из письма к жене). Частые допросы в связи с делом Горнфельда, спрашивают особенно про «период у белых». «...Запутали меня, как в тюрьме держат, свету нет. Все хочу ложь смахнуть — и не могу, все хочу грязь отмыть — и нельзя». «...Боюсь своей газеты — здесь не люди, а рыбы страшные... Мне здесь невыносимо, скандально,

не по двору. Надо уходить. Давно... Опоздал... ...Я один. «Ich bin arm». Все непоправимо. Разрыв — богатство. Надо его сохранить. Не расплескать. Твой Женя задержится наверное — так я думаю. Но, друг мой милый, ты не спеши приездом, он *ничего не изменит.* Маму свою береги. Напиши мне только, как быть, помоги взять твердую линию, помоги уйти от всякой лжи и нечисти — мне люди нужны, товарищи, как в Моск[овском] Комс[омольце]. Мы еще найдем друзей, найдем опору. Совсем не обязательно Ташкент. Попробуем в Москве. Возьмем маму. Решай — подходит ли мне газетная работа. Не иссушит ли мой старый мозг вконец? Но работа нужна. И — *простая.* Не хочу «фигурять Мандельштамом». Не смею! Не должен!» (Из письма к жене).

Апрель

Благодаря протекции Бухарина, Мандельштамы уезжают на Кавказ, где проводят два первых месяца в санатории ЦК.
Узнают о самоубийстве Маяковского.

Лето

Путешествие в Армению.
В Эривани случайная встреча с биологом Б.Кузиным, ставшим затем близким другом Мандельштама.
«...гениальный, благородный Мандельштам, кроме только манеры задирать кверху голову, не имел в себе ничего олимпийского... Несмотря на ужасную судьбу... сам он не только не был мрачен, но, наоборот, был человек веселый, как никто понимавший шутку, комизм и восхитительно умевший шутить...
[При встрече в Москве поздней осенью] ...Когда я напомнил, что решение остаться в Армении было окончательным, О.Э. воскликнул: «Чушь! Бред собачий!» Словно бы речь шла действительно о чем-то приснившемся в бредовом сне. Я и после замечал, что он, унесенный неизвестно откуда взявшимися и по своему духу чуждыми ему умственными настроениями, вдруг точно просыпался и отряхивался от этой искусственной чуши, в

	которую ему, однако, еще накануне вполне искренне хотелось верить» (Б.Кузин. Об О.Э.Мандельштаме. — «Вестник РХД», 1983, № 140).
16 октября	Возврат поэтического вдохновения.
Декабрь	Мандельштамы, после тщетных попыток устроиться в Тифлисе, возвращаются в Москву, затем едут в Ленинград. Их устройству в Ленинграде противится Н.Тихонов.
1931, январь	Мандельштамы покидают Ленинград и поселяются в Москве. Цикл стихотворений «Армения» напечатан в 3-м номере «Нового мира».
23 февраля	Мандельштамы в гостях у Яхонтовых, которые «показывали им сцену из «Горе от ума» (Фамусов и Скалозуб, второй акт). Мандельштам отметил в ней греческое начало (козел и игра с козлом)... Мандельштам определил «Горе» как зрелость и классику».
Лето	Получают две небольшие комнаты в Доме Герцена. Н.Я. устраивается на работу в газете «За коммунистическое просвещение».
Июль	Мандельштамы снова у Яхонтовых. Яхонтов «снова потрясен мудростью его стихов (он читал новые), их зрелостью, с явной печатью гениальности. Тут у него появляется горькое веселие, ирония (нет, нечто несравненно более глубокое)...»
1932, апрель	Публикация стихов Мандельштама в «Новом мире».
Июнь	Новая публикация в «Новом мире».
Лето	Столкновение с Саргиджаном. Молодой писатель Сергей Бородин, печатавшийся под псевдонимом Амир Саргиджан, получил, по-видимому, задание следить за Мандельштамами. После столкновения с О.Э. Саргиджан ворвался в квартиру Мандельштама и ударил по лицу Надежду Яковлевну. Мандельштам подал жалобу в Союз писателей, который назначил суд чести.

13 сентября — Так как суд чести объявил порицание обеим сторонам, Мандельштам решил выйти из Московской секции Союза писателей.

10 ноября — Выступление Мандельштама в зале собраний «Литературной газеты»: «Довольно вместительный зал оказался набит битком. Молодежь стояла в проходах, толпилась в дверях.

Мандельштам читал, не снижая пафоса; как всегда, он стоял с закинутой головой, весь вытягиваясь, — как будто налетевший вихрь сейчас оторвет его от земли. Волосы, сильно уже поредевшие, все так же непреклонно вздымались над крутым и высоким лбом. Но складки усталости и печали легли уже на этот чистый лоб мечтателя.

«Он постарел! — говорили в толпе. — Облезлый какой-то стал! А ведь должен быть еще молод...»

Мандельштам читал о своем путешествии по Армении — и Армения возникала перед нами, рожденная в музыке и в свете. Читал о своей юности: «И над лимонной Невою, под хруст сторублевой, мне никогда, никогда не плясала цыганка», — и казалось, что не слова сердечных признаний, а сгустки сердечной боли падают с его губ. Его слушали, затаив дыхание, — и все росли, все усиливались аплодисменты.

Но по залу шныряли какие-то недовольные люди. Они иронически шептались, они морщились, они пожимали плечами. Один из них подал на эстраду записку. Мандельштам побледнел, его пальцы сжимали и комкали записку... Поэт подвергался публичному допросу — и не имел возможности от него уклониться. В зале возникла тревожная тишина. Большинство присутствующих, конечно, слушало с безразличнм любопытством. Но были такие, которые и сами побледнели. Мандельштам шагнул на край эстрады; как всегда — закинул голву, глаза его засверкали...

— Чего вы ждете от меня? Какого ответа? (Непреклонным, певучим голосом): — Я — друг моих друзей!

	Полсекунды паузы. Победным, восторженным криком: — Я — современник Ахматовой! И — гром, шквал, буря рукоплесканий...» (Е.Тагер). Н.Харджиев описал этот вечер в письме к Б.Эйхенбауму: «Мандельштам — единственное утешение. Это поэт гениальный. Белобородый патриарх, Мандельштам держал слушателей, как шаман, целых два с половиной часа. Он читал все стихотворения, написанные за последние два года в хронологическом порядке. В них было столько заклинаний, что многие испугались. Даже Пастернак испугался, промолвив: «Я завидую Вашей свободе. В моих глазах Вы новый Хлебников. И такой же чужой, как он. Мне нужна не-свобода». На провокационные вопросы придворных поэтов Мандельштам отвечал с высокомерием пленного императора» (C.Brown. Mandelstam. Cambridge, 1965).
23 ноября	«Литературная газета» публикует «Петербург» и «К немецкой речи».
Декабрь	Выступление в Политехническом музее: «Маяковский — точильный камень в нашей поэзии».
1933, весна	Мадельштам дает два поэтических вечера в Ленинграде. «Осипа Эмильевича встречают в Ленинграде как великого пота, persona grata, и т.п., к нему в Европейскую гостиницу на поклон пошел весь литературный Ленинград (Тынянов, Эйхенбаум, Гуковский...), и его приезд, и вечера были событием, о котором вспоминали много лет и вспоминают еще и сейчас» (Ахматова).
14 марта	Эйхенбаум читает лекцию о Мандельштаме. Появление «Путешествия в Армению» в «Звезде». Главный редактор журнала, Цезарь Вольпе, снят с должности.
Конец весны, лето	Мандельштамы живут в Крыму, сначала в Старом Крыму, затем в Коктебеле. «Юг и море бы-

ли ему почти так же необходимы, как Надя» (Ахматова).
Встреча с Белым в писательском Доме отдыха. Чтение Белому и Мариенгофу «Разговора о Данте», только что написанного.

30 августа	Резкие нападки в «Правде» на «Путешествие в Армению».
Осень	«...Мандельштам наконец получил (воспетую им) квартиру (две комнаты, пятый этаж, без лифта; газовой плиты и ванны еще не было) в Нащокинском переулке» (Ахматова).

«В новой квартире обнаружились ранее незаметные черты Мандельштамов. В первую очередь — гостеприимство. Угощал тем, что есть, — уютно, радушно, просто и артистично. ...С удовольствием пускали к себе пожить старых друзей. Некоторое время у них ночевал вернувшийся из ссылки В.А.Пяст» (Э.Герштейн).
Осенью и зимой читает «Разговор о Данте» Б.Пастернаку и В.Татлину — в Москве, В.Жирмунскому, Ю.Тынянову, Б.Лившицу и А.Ахматовой — в Ленинграде.
«Мандельштам невысок, тощий, с узким лбом, небольшим изогнутым носом, с острой нижней частью лица в неряшливой почти седой бородке, с взглядом напряженным и как бы не видящим пустяков. Он говорит, поджимая беззубый рот, певуче, с неожиданной интонационной изысканностью русской речи. Он переполнен ритмами, как переполнен мыслями и прекрасными словами. Читая, он покачивается, шевелит руками; он с наслаждением дышит в такт словам — с физиологичностью корифея, за которым выступает пляшущий хор. Он ходит смешно, с слишком прямой спиной и как бы приподнимаясь на цыпочках.
Мандельштам слывет сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, привыкших скрывать или подтасовывать свои импульсы. Для него, вероятно, не существует расстояния между импульсом и поступком, — рас-

стояния, которое составляет сущность европейского уклада. А.А. говорит: «Осип — это ящик с сюрпризами». Должно быть, он очень разный. И в состоянии скандала, должно быть, он натуральнее. Но благолпеный Мандельштам, каким он особенно старается быть у А.А., — нелеп. Ему не совладать с простейшими аксессуарами нашей цивилизации. Его воротничок и галстук — сами по себе. Что касается штанов, слишком коротких, из тонкой коричневой ткани в полоску, то таких штанов не бывает. Эту штуку жене выдали на платье.

Его бытовые жесты поразительно непрактичны. В странной вежливости его поклонов под прямым углом, в неумелом рукопожатии, захватывающем в горсточку ваши пальцы, в певучей нежности интонаций, когда он просит передать ему спичку, — какая-то ритмическая и веселая буффонада. Он располагает обыденным языком, немного богемным, немного вульгарным. Вроде того как во время чтения он, оглядываясь, спросил: «Не слишком быстро я тараторю?» Но стоит нажать на важную тему, и с силой распахиваются входы в высокую речь. Он взмахивает руками, его глаза выражают полную отрешенность от стула, и собеседника, и недоеденного бутерброда на блюдце. Он говорит словами своих стихов: косноязычно (с мычанием, со словцом «этого...», беспрерывно пересекающим речь), грандиозно, бесстыдно. Не забывая все-таки хитрить и шутить.

Мандельштам — это зрелище, утверждающее оптимизм. Мы видим человека, который хочет денег и известности и огорчен, если не печатают стихи. Но мы видим, как это огорчение ничтожно по сравнению с чувством своей творческой реализованности, когда оно сочетается с чувством творческой неисчерпанности. Видим самое лучшее: осуществляемую ценность и человека, переместившегося в свой труд. Он переместился туда всем, чем мог, — и в остатке оказалось черт знает что: скандалы, общественные суды. Люди

жертвовали делу жизнью, здоровьем, свободой, карьерой, имуществом. Мандельштамовское юродство — жертва бытовым обликом человека. Это значит — ни одна частица волевого напряжения не истрачена вне поэтической работы. Поэтическая работа так нуждается в самопринуждении поэта; без непрерывного самопринуждения так быстро грубеет и мельчает. Все ушло туда, и в быту остался чудак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший».

Он полон ритмами, мыслями и движущимися словами. Он делает свое дело на ходу, бесстыдный и равнодушный к соглядатаям. Было жутко, как будто подсматриваешь биологически конкретный процесс созидания (Л.Гинзбург).

Ноябрь — Обличительные стихи о Сталине.

1934, февраль — «Мы шли по Пречистенке, о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: «Я к смерти готов» (Ахматова).

Зима — Бурная, короткая и безответная влюбленность в Марию Петровых.

Весна — Эпилог конфликта с Саргиджаном. В Ленинграде, в «Издательстве писателей», Мандельштам ударяет по лицу Алексея Николаевича Толстого: «Я наказал палача, выдавшего ордер на избиение моей жены» (Е.Тагер).

13 мая — Арест Мандельштама.

«В этот самый день я после града телеграмм и телефонных звонков приехала к Мандельштамам из Ленинграда, где незадолго до этого произошло его столкновение с Толстым. Мы все были тогда такими бедными, что для того, чтобы купить билет обратно, я взяла с собой мой орденский знак Обезьяньей Палаты, последний данный Ремизовым в России (мне принесли его уже после бегства Ремизова) (1921), и статуэтку (работы Данько, мой портрет, 1924), для продажи. Их купила С.Толстая для Музея Союза Писателей.

Ордер на арест был подписан самим Ягодой. Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи,

ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной, у Кирсанова, играла гавайская гитара. Следователь при мне нашел «Волка» и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в 7 утра» (А.Ахматова).

Конец мая

«Через 15 дней рано утром Наде позвонили и предложили, если она хочет ехать с мужем, быть на Казанском вокзале. Все было кончено. Нина Ольшевская и я пошли собирать деньги на отъезд. Давали много. Елена Сергеевна Булгакова заплакала и сунула мне в руку все содержимое своей сумочки. На вокзал мы поехали с Надей вдвоем. Заехали на Лубянку за документами. День был ясный и светлый. Из каждого окна на нас глядели тараканьи усища «виновника торжества». Осипа очень долго не везли. Он был в таком состоянии, что даже они не могли посадить его в тюремную карету. Мой поезд с Ленинградского вокзала уходил, и я не дождалась. Братья, т.е. Евгений Яковлевич Хазин и Александр Эмильевич Мандельштам, проводили меня, вернулись на Казанский вокзал и только тогда привезли Осипа, с которым уже не было разрешено общаться. Очень плохо, что я его не дождалась и он меня не видел, потому что от этого ему в Чердыни стало казаться, что я непременно погибла. Ехали они под конвоем читавших Пушкина «славных ребят из железных ворот ГПУ» (Ахматова).

Пятидневное путешествие в Чердынь, поездом до Соликамска, там пересадка на пароход. Мандельштам страдает слуховыми галлюцинациями: ему кажется, что его должны расстрелять.

Начало июня

Приезд в Чердынь, где их помещают в пустом зале городской больницы. В первую же ночь Мандельштам выпрыгнул из окна второго этажа и повредил себе ключицу. «После ночного прыжка наступило успокоение... Небритый, заросший библейской бородой, две недели прожил О.М. в Чердыни, внимательно приглядываясь ко всему

сосредоточенным и почему-то очень спокойным взглядом. (...) Он продолжал ждать расстрела, но уже не пытался спастись бегством. Приход убийц он назначал на какой-нибудь определенный час и ждал их в страхе и смятении. В палате, где мы жили, висели большие стенные часы. Однажды О.М. признался, что ждет расправы в шесть вечера и кастелянша посоветовала мне потихоньку перевести часы. Мы это с ней сделали, и О.М. не пережил припадка возбуждения и страха при приближении рокового часа. «Смотри, — сказал я. — Ты говорил о шести, а теперь уже четверть восьмого»... Как это ни странно, обман удался, и пароксизмы, связанные с определенными часами, прекратились» (Н.Мандельштам).
Смягчение приговора: - 12. Мандельштам выбирает почти наугад Воронеж.

Июль

«Из Чердыни в Казань мы ехали двумя пароходами... Именно в эти пароходные дни произошел подлинный перелом в болезни О.М. Я даже удивилась, как мало ему нужно, чтобы очнуться, — трое суток тишины и покоя... До поздней осени оставалась повышенная чувствительность, утомляемость...» (Н.Мандельштам).
«В Москве Мандельштамы задержались дня на два, на три. Осип был в состоянии оцепенения, у него были стеклянные глаза. Веки воспалены, с тех пор это никогда не проходило, ресницы выпали. Рука на перевязи...» (Э.Герштейн).
По приезде в Воронеж Н.Мандельштам заболевает сыпным тифом.
«Воронеж 34-го года оказался мрачным, бесхлебным городом. По улицам побирались недовысланные раскулаченные и сбежавшие из колхозов крестьяне» (Н.Я.Мандельштам).
Мандельштам снял на лето «застекляненную террасу» в полуразрушенном домике.

Зима

Н.Я. едет в Москву и получает контракт и аванс за переводческую работу, что позволяет им снять комнату на окраине города (Линейная 4, у Вдо-

	вина), «на горе, с неповторимым видом за реку через полотно железной дороги».
1935, 5 января	Мандельштам подписывает с издательством «Советский писатель» контракт на книгу под заглавием «Воронеж вчера и сегодня». «Я занимаюсь литературной консультацией, веду работу со здешней молодежью. Участвую в разных совещаниях, вижу много людей и стараюсь им помочь. На днях с группой делегатов и редакторов областной газеты я ездил на 12 часов в совхоз на открытие деревенского театра. Предстоит еще поездка в большой колхоз и знакомство с одним из воронежских заводов» (Из письма к отцу).
1 апреля	Начало дружбы с ссыльным поэтом и литературоведом С.Б.Рудаковым.
5 апреля	О.Э.вместе с С.Рудаковым на концерте скрипачки Г.В.Бариновой. О.Э. занят переводом «Иветты» Мопассана.
Май	Н.Я. едет вторично в Москву и предлагает стихи О.Э. разным журналам. Мандельштам сотрудничает в местном радио, пишет литературные радиопередачи.
Июль-август	Посещает с женой колхозы и совхозы Воробьевского района по командировке от газеты.
3 августа	«...Я опять стою у этого распутья. Меня не принимает советская действительность. Еще хорошо, что не гонят сейчас. Но делать то, что мне тут дают, — не могу. Я не могу так: «посмотрел и увидел». Нельзя как бык на корову уставиться и писать. Описывать Гоподь может или судебный пристав. Я не писатель. Я не могу так. Зачем это ездить в Воробьевку, чтобы описывать, почему это радиус зрения начинается за одиннадцать часов ползучки от Воронежа. Из Москвы наши бытовые писатели ездят за материалом в Самарканд, а Москвы не могут увидеть. Эти «понятники» меня с ума сведут, сделают себе же непонятным. *Я трижды наблудил:* написал подхалимские стихи (это о летчиках) — бодрые, мутные и

пустые. Это ода без достаточного повода к тому: «Ах! Ах! и только, написал рецензии — под давлением и на нелепые темы, и написал (это о вариантной рецензии) очерк. Я гадок себе. Во мне поднимается все мерзкое из глубины души. Меня голодом заставили быть оппортунистом. Я написал горсточку настоящих стихов и из-за приспособленчества сорвал голос на последнем. Это начало опять большой пустоты. Я думал, что при доброжелательности жизнь придет, подхватит «фактами» и понесет. Но это была бы не литература. Я пробиться сквозь эту толщу в завтрашний или еще какой день не могу, нет сил. О полной жизни говорить еще рано, надо действовать. Можно уже стихами и то потому, что они свое значение вкладывают, привносят. А давать черновики, заготовки прозы я не умею. У меня полуфабрикат ужасен, я или ничего не даю или уже нечто энергетическое. Я хотел очерком подслужиться. А сам оскандалился. Стихами — кончил стихи; рецензиями — наплел глупостей и отсебятины; очерком — публично показал свое неуменье (он его показывал в редакции, и там сказали, что плохо). Это губит все. И морально, и материально. И бросает тень сомнения на всю мою деятельность и на стихи» (Запись С.Рудаковым беседы с Мандельштамом в книге Э.Герштейн).

Октябрь — Мандельштам получает место консультанта в городском театре.

16 октября — На премьере пьесы Гольдони «Слуга двух господ».

Декабрь — Н.Я. едет в Москву, В ее отсутствие у Мандельштама происходит «обычный старинный столбняк на улице». Его отправляют в тот же день поездом в Тамбов и помещают в санаторий. «Эти дни вроде дурного сна! Какой-то штрафной батальон...» «...Санаторий вызвал депрессию. Ожидание обострено. Обстановка не переваривается. Ассоциации протекают болезненно (как и обычно без тебя).»

	Ждет ответа на свое письмо в воронежский Союз писателей.
1936, 5 января	Возвращается в Воронеж. «Он очень слаб, еле ходит. Затем нервы. Кочует по писателям» (С.Рудаков).
5 февраля	Приезд Ахматовой (остается до 11-го).
22 февраля	На концерте (бас Стешенко из Чикаго).
Март	Мандельштамы переезжают «в роскошный новый дом ИТР к вдовушке», но не надолго. «Последняя комната в крошечном вросшем в землю домишке оказалась раем...» «Ни в одной из комнат, которые мы снимали, не было ни коридора, ни кухни» (Н.Мандельштам). Знакомство с Наташей Штемпель, перешедшее в дружбу.
Май	На майские праздники приезд Э.Герштейн.
7 мая	Мандельштамы на Девятой симфонии Бетховена.
7 июня	На «Кармен» в исполнении Саратовского оперного театра.
20 июня	Благодаря финансовой помощи Ахматовой и Пастернака, Мандельштамы уезжают на шесть недель отдыхать в Задонск. Здесь они слышат по радио о начавшихся процессах.
Осень	«Заработки прекратились... Знакомые на улице отворачивались или глядели на нас не узнавая. Марья Ивановна (мать Наташи Штемпель) — единственный человек, открывший нам свой дом» (Н.Я.Мандельштам).
1937, январь	Ода Сталину.
Апрель	Новая поездка Н.Я. в Москву. О.Э. выписывает свою тещу, В.Я.Хазину, пожить с ним во время отсутствия жены. «Как только уезжает Надя, у меня начинается мучительное нервно-физическое заболевание».
7 апреля	Вместе с С.Рудаковым на Четвертой симфонии Бетховена.

12 апреля — Вместе с С.Рудаковым на дневном концерте (Вторая симфония Бетховена).

23 апреля — Местная газета «Коммуна» печатает статью, в которой Мандельштам упоминается среди «троцкистов и прочих классовых врагов, пытавшихся проникнуть в Союз писателей».

«То, что со мной делают, — дальше продолжаться не может. Ни у меня, ни у моей жены нет больше сил длить этот ужас. Больше того, созрело твердое решение все это любыми средствами прекратить. Это не является «временным проживанием в Воронеже», «адм[инистративной] высылкой» и т.д. Это вот что: человек, прошедший через тягчайший психоз (точнее, изнурительное и мрачное сумасшествие), — сразу же после этой болезни, после покушений на самоубийство, физически искалеченный, — стал на работу. Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл. Хорошо. Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал. Отказался от самолюбия. Считал чудом, что меня допускают работать. Считал чудом всю нашу жизнь. Через полтора года я стал инвалидом. К тому времени у меня безо всякой новой вины отняли все: право на жизнь, на труд, на лечение. Я поставлен в положение собаки, пса... Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть. Меня и жену толкают на самоубийство. В Союз писателей — обращаться бесполезно. Они умоют руки. Есть один только человек в мире, к которому по этому делу можно и должно обратиться. Ему пишут только тогда, когда считают своим долгом это сделать. Я за себя не поручитель, себе не оценщик. Не о моем письме речь. Если Вы хотите спасти меня от неотвратимой гибели — спасти двух человек, — помогите, уговорите других написать. Смешно думать, что это может «ударить» по тем, кто это сделает. Другого выхода нет. Это единственный исторический выход. Но поймите: мы отказываемся растягивать свою

	агонию. Каждый раз, отпуская жену, я нервно заболеваю. И страшно глядеть на нее — смотреть, как она больна. Подумайте: ЗАЧЕМ она едет? На чем держится жизнь? Нового приговора к ссылке я не выполню. Не могу» (Из письма О.Э. к К.И.Чуковскому).
16 мая	Истекает срок трехлетней ссылки. Мандельштамы возвращаются в Москву, где первой их посещает Ахматова. «В один из первых дней он стоял лицом к окну возле тахты, собираясь лечь. Вместо этого стал говорить о Москве. Она его тревожила. Чего-то он здесь не узнавал... — И люди изменились... все какие-то... — он шевелил губами в поисках определения, — все какие-то... поруганные» (Э.Герштейн).
Начало июня	Лишены права жить в Москве и поселяются в Савелово, на высоком берегу Волги, напротив городка Кимры.
Лето	«В Москву мы ездили довольно часто, иногда даже бывали на дачах у своих знакомых. Были у Пастернака в Переделкине» (Н.Мандельштам). Мандельштам получил командировку от Союза писателей по каналу (очевидно, Волга-Дон) для написания стихотворения о строительстве (стихотворение было уничтожено Н.Я.).
Осень	Двухдневная поездка в Ленинград для сбора денег. «Время было апокалипсическое. Беда ходила по пятам за всеми нами. У Мандельштамов не было денег. Жить им было совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами. Я пришла, чтобы повидаться с ними, не помню куда. Все было, как в страшном сне. Кто-то пришедший после меня сказал, что у отца Осипа Эмильевича (у «деда») нет теплой одежды. Осип снял бывший у него под пиджаком свитер и отдал его для передачи отцу. Мой сын говорит, что ему во время следствия читали показания О.Э. о нем и обо мне и что они были безупречны. Многие ли наши

	современники, увы, могут сказать это о себе?» (Анна Ахматова). «Приехав в Ленинград, мы нашли Лозинского на уединенной даче под Лугой... Лозинский балагурил, О.М. сыпал шутками, и оба хохотали, как в дни Цеха Поэтов». «Ночевали у Пуниных, где все старались развеселить О.М. ...Днем пошли к Стеничу. ...Стенич встретил О.М. объятиями» (Н.Я.Мандельштам). По совету Бабеля, Мандельштамы снимают комнату в Калинине. В Москве дом Шкловских остается единственным открытым для них домом.
1938, февраль	Последняя поездка в Ленинград. Стенич был уже арестован, напуганный Лозинский отказался принять. «Утром мы зашли к Анне Андреевне, и она прочла О.М. обращенные к нему стихи про поэтов, воспевающих европейскую столицу». [Однако, в своих воспоминаниях Ахматова пишет, что последняя ее встреча с О.М. имела место осенью 1937.]
Март	«Литературный фонд» дает Мандельштамам путевки на два месяца в дом отдыха в Саматиху (на полпути между Москвой и Муромом). «Мы решили, что нас принмают как почетных гостей... Лежал глубокий снег, и первое время мы ходили на лыжах» (Н.Я.Мандельштам).
2 мая	Арест О.М. под утро.
2 августа	О.М. приговорен ОСО к пяти годам исправительно-трудовых лагерей за контрреволюционную деятельность.
9 сентября	Эшелон арестованных покидает Бутырскую тюрьму.
12 октября	Прибытие эшелона в транзитный лагерь под Владивостоком.
Конец октября	Единственное письмо О.М. из лагеря (адресовано брату Александру): «Здоровье очень слабое, истощен до крайности, исхудал, неузнаваем почти, но посылать вещи,

продукты и деньги — не знаю, есть ли смысл. Попробуйте все-таки. Очень мерзну без вещей.
Родная Наденька, жива ли ты, голубка моя? Ты, Шура, напиши мне о Наде сейчас же. Здесь транзитный пункт. В Колыму меня не взяли. Возможна зимовка.
Родные мои. Целую вас. Ося.
Шурочке, пишу еще. Последние дни ходили на работу. Это подняло настроение. Из лагеря нашего, как из транзитного, отправляют в постоянные. Я очевидно попал в «отсев» и надо готовиться к зимовке. И я прошу, пошлите мне радиограмму и деньги телеграфом».

27 декабря — Официальная дата смерти О.М. в лагере под Владивостоком (сообщена брату Александру двумя годами позже).

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ О МАНДЕЛЬШТАМЕ

1. На русском языке

БУШМАН Ирина. Поэтическое искусство Мандельштама. Мюнхен, 1964, 73 стр.

ГЕРШТЕЙН Эмма. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. Мандельштам в Воронежской ссылке (по письмам С.Б.Рудакова). Париж, 1986, 315 стр.

МАНДЕЛЬШТАМ Надежда. Воспоминания. ИМКА-Пресс, 4-е изд., 1982, 430 стр.

МАНДЕЛЬШТАМ Надежда. Вторая книга. ИМКА-Пресс, 3-е изд., 1983, 722 стр.

МАНДЕЛЬШТАМ Надежда. Третья книга. ИМКА-Пресс, 1987.

СЕМЕНКО Ирина. Поэтика позднего Мандельштама. Рим, 1986, 126 стр.

2. На иностранных языках

BAINES Jennifer. Mandelstam: The later poetry. Cambridge University Press, 1976, 252 p.

BLOT Jean. Ossip Mandelstam. — «Poètes d'aujourd'hui», No. 206, Seghers, Paris, 1972, 188 p.

BROWN Clarence. Mandelstam. Cambridge University Press, 1973, 320 p.

BROYDE Steven. Osip Mandelstam and his age. A commentary of the themes of war and revolution in the poetry 1913-1923. — «Harvard Slavic Monographs», 1975, 1, 245 p.

COHEN Arthur. O.E.Mandelstam. An essay in antiphon. Ardis, 1974, 74 p.

DUTLI Ralph. Ossip Mandelstam. Dialog mit Frankreich. Zürich, 1985, 367 p.

KOUBOURLIS D. A concordance to the poems of Osip Mandelstam (with a foreword by Clarence Brown). Cornell University Press, Ithaca, 1974, 674 p.
NILSSON Nils. Osip Mandelstam: Five poems. Uppsala, 1974, 87 p.
RONEN Omry. An approach to Mandelstam. Jérusalem, 1979.
SCHLOTT Wolfgang. Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik Osip Mandelstam. Frankfurt am Main, 1981, 304 p.
STRUVE Nikita. Ossip Mandelstam. Paris, 1982, 302 p.
TARANOVSKY Kiril. Essays on Mandelstam. Harvard University Press, 1976, 180 p.
То же: на сербском языке: Knjiga o Mandelljstamu. Beograd, 1982, 289 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРИМЕЧАНИЯ